Archivio audiovisivo
del movimento operaio e democratico

Annali
3
2000

Filmare il lavoro

a cura di
Antonio Medici

con la collaborazione di
Giovanna Boursier, Ansano Giannarelli,
Claudia Pistoni, Paola Scarnati

Il volume è stato realizzato con il contributo
del Ministero per i beni e le attività culturali
Dipartimento dello spettacolo

© 2000
Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico
Fondazione DPR 13 febbraio 1985

ISBN 88-900424-1-9

Via F. S. Sprovieri, 14 – 00152 Roma
Tel. 065896698 – 065896508 Fax 0658331365
e-mail: aamod@tin.it archivio@tin.it
www.aamod.it

Indice

Una ricerca in progress
di Antonio Medici pag 9

Parte I

Il lavoro stanca, la lotta fa paura
di Jean-Louis Comolli pag 27

Il sudore immaginario
di Marco Bertozzi pag 44

«Filmare cose diverse o filmare in maniera diversa»
di Alan Burton pag 52

I mille lavori del cinema italiano
di Mino Argentieri pag 69

Parte II

Il gesto perduto
di Paolo Isaja pag 91

Conversazione con Florestano Vancini
a cura di Giovanna Boursier e Antonio Medici pag 111

I *paisan*
di Giuseppe Morandi pag 114

Paesaggi di fabbrica
di Eliana Como pag 118

Come fu girato *Giovanna*
di Franco Giraldi pag 130

Come fu salvato *Giovanna*
di Paola Scarnati pag 133

I picchetti e le cineprese
di Armando Ceste pag 137

Sindacato, cinema, industria
a cura di Giovanna Boursier PAG 142

Tra *manichino* ed *eroe*
di Anna Maria Falchero PAG 154

Quando la Rai raccontava il lavoro
di Ivano Cipriani PAG 160

Chi l'ha visto?
di Norma Rangeri PAG 171

La voce degli *Sciuscià*
di Paolo Mondani PAG 176

PARTE III

Il punto di vista
di Ansano Giannarelli PAG 181

L'ombra del lavoro
di Gabriele Polo PAG 204

Nuove frontiere senza diritti
di Enrico Giardino PAG 212

La scena della realtà
di Daniele Segre PAG 225

Fabbriche dismesse, spazi incogniti
di Guido Chiesa PAG 229

I registi italiani non prendono il metrò
di Gianfranco Pannone PAG 232

Tre film
di Paolo Virzì PAG 235

Diario di *Filmmaker*
di Silvano Cavatorta PAG 238

Multimedia Labor Festival
di Giovanni Cesareo PAG 242

Work & Time
di Mario Agostinelli PAG 245

Laboratorio a Reggio Emilia
di Giovanna Boursier PAG 250

Genova operaia
di Silvia Savorelli PAG 254

La memoria del lavoro
di Sergio Cofferati PAG 258

PARTE IV

L'Archivio cinetecario della Liguria
di Alessandro Lombardo PAG 267

La Fondazione Micheletti
di Marcello Zane PAG 270

The National Co-operative Film Archive
di Alan Burton PAG 274

Indicazioni bibliografiche
a cura di Eliana Bouchard PAG 279

ARCHIVIO AUDIOVISIVO
DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO

Presentazione PAG 295
Statuto PAG 298
Attività PAG 304
Cronache del 2000 PAG 309

FOTOGRAFIE DI MARIO DONDERO

Avvertenza redazionale

In un volume che parla di film, di diverso formato e lunghezza, si pone il problema di riportare in nota l'equivalente dei dati tipografici dei libri. Partiti con le migliori intenzioni, e cioè di segnalare ogni volta, oltre all'autore, alla nazionalità e all'anno di produzione, dati relativi al supporto (8 mm, super 8, 16 mm, 35 mm, video; bianco e nero, colore, misto), alla lunghezza e alla casa di produzione, ci siamo dovuti arrendere all'evidenza che tali dati spesso non sono di facile reperibilità, soprattutto nei testi a stampa. Nella catalogazione adottata dagli archivi, sono informazioni comunemente reperibili, non sono reperibili invece repertori generali che consentano una facile consultazione.

Il criterio seguito è stato infine di attenersi a pochi dati fondamentali: per ogni film, accanto al titolo in corsivo, seguito dal nome dell'autore, si è riportato in parentesi, direttamente nel testo, nazionalità e anno di produzione. La nazionalità è stata omessa quando fosse già chiara dal contesto del discorso. Nel caso di film di produzione non italiana, accanto al titolo originale in corsivo si è riportato in parentesi il titolo, sempre in corsivo, con il quale il film è uscito in Italia. In caso contrario, si è riportato in parentesi, tra virgolette basse, la traduzione letterale del titolo del film.

Una ricerca in progress

*Antonio Medici**

1. *Il cinema, il lavoro*

I termini in questione: da un lato i film, fiction e non, su qualsiasi supporto e di qualsiasi lunghezza, dall'altro il lavoro, i gesti, i tempi, le condizioni. Si vuole indagare in che modo le immagini in movimento hanno rappresentato e rappresentano il lavoro, le tracce lasciate e da lasciare, e ci si presenta subito, anche ad una prima ricognizione, la storia di un occultamento, di una sottrazione allo sguardo o al massimo di un travestimento. Presso i mezzi di comunicazione che fanno della visibilità la condizione di esistenza dei loro significati (il cinema, la televisione), la quotidiana «dannazione biblica» al lavoro è invisibile – proprio nei termini di ciò che si ripeterebbe uguale ogni giorno, ogni ora, per gran parte della vita.

Affermazione da verificare con un ricerca che qui, in questi *Annali*, è solo all'inizio, ma già porta prove *ad abundantiam*. Constatazione non priva di tendenziosità, poiché segnata da una netta istanza politica ed estetica, che certo è il caso di dichiarare. In genere, il film lungometraggio di finzione – la tipologia di film più conosciuta, che per il comune spettatore è il "film" *tout court* – ha pur sempre impresso ai suoi personaggi (eroi ed eroine, comprimari buoni e cattivi) l'attributo di una qualche mansione lavorativa: cowboy, detective, commissario, poliziotto, avvocato, medico, giornalista, artista, cantante, imprenditore, manager, spia, soldato, generale... Il catalogo è lungo. Per prima cosa, l'evidenza dell'enumerazione induce a chiedere: e gli operai? E i contadini? Certo si sono visti di rado agire sullo schermo da protagonisti[1], e bisogna chiederne ragione, ma sarebbe una sorta di petizione vertenziale e il problema innanzitutto non questo. Ciò che non è visibile, che non viene raccontato, così ci pare, è *il lavoro*, qualsiasi lavoro, nei suoi aspetti veritieri, problematici. Insomma, la finzione non ha voluto o saputo immaginare, se non raramente, il lavoro come parte integrante, condizionante, di una vita (almeno fino ad oggi); il lavoro come processo, sequenza di gesti, fatica e soddisfazione, relazione con utensili, macchine o con altri uomini, tempo quotidiano dell'esistenza, fondamento o meno di identità...

---

* Critico cinematografico

Al contrario, non oggetto di racconto, né soggetto, ma pretesto o contesto, il lavoro declinato nella inverosimiglianza, nel mito o nell'agiografia è quello che ha popolato gli schermi e gli immaginari del secolo fordista.

Ecco dunque la radice della duplice istanza, politica ed estetica, della nostra ricerca: la prima osserva il non protagonismo di quelle masse lavoratrici che hanno caratterizzato il secolo appena trascorso, la seconda fa appello ad un atteggiamento (artistico, documentario, di inchiesta) che ponga il lavoro quale soggetto protagonista della rappresentazione.

Sotto questa lente, è prima di tutto nelle zone del lungometraggio di finzione e nel contenitore televisivo che il lavoro è occultato, travestito, reso invisibile[2]. E, invero, si tratta degli apparati di comunicazione più potenti, che più hanno contribuito e contribuiscono alla circolazione di modelli e valori, alla costruzione di senso e identità.

Del resto, bisognerà decidersi a scrivere la storia parallela dell'invenzione del cinema e della nascita dell'industria fordista, ora che per molti aspetti ambedue sono tramontati (o trasformati)[3]. Appena nato, il cinema si pone subito al servizio del capitale: ne documenta il progresso, rende visibile la grande espansione del benessere, la città, comunica l'ottimismo di una borghesia volta a raggiungere traguardi sempre più audaci e a consacrare il trionfo della merce, e il proprio trionfo sociale[4]. Il visibile è circoscritto a questi dati. Fuori campo è la condizione di vita negli «slums» e nelle «banlieues», i cieli plumbei di fumo industriale e così via. E' che il cinema, fin da subito, è proprietà dei proprietari dei mezzi di produzione e i suoi spettatori sono coloro che vendono forza lavoro ai capitani d'industria.

Ma scaviamo ancora in questa lunga storia di opacità. Il dato costante di cento e passa anni di immagini in movimento è che la cine-video-camera non ha avuto (e non ha) accesso ai luoghi di lavoro, e in particolare alla fabbrica, luogo di lavoro per eccellenza del Novecento. La proibizione a vedere e a registrare non entra nel conto delle teoriche del cinema, ma certo è il singolare *pendant* di tutte quelle riflessioni sul nuovo linguaggio che ne hanno magnificato l'occhio meccanico, rivelatore dell'«uomo visibile» e di dimensioni della vita prima inconcepibili[5].

E invece, uno dei punti di resistenza del "mito" della visibilità è la fabbrica, proprio il luogo fondamentale per comprendere la forma più determinante di lavoro (e di vita) nell'epoca fordista: sottratta alla visibilità, protetta gelosamente, è preclusa all'occhio rivelatore della macchina da presa (m.d.p.). In fabbrica, però, ci sono entrate molto spesso le cine-video-camere del padrone e ce ne hanno consegnato un'immagine di parte, di grande interesse per storici e studiosi, ma che ancora sottrae qualcosa al visibile: la fatica e la pena degli uomini, a volte la violenza inaudita delle condizioni di lavoro. Insomma, il cine-occhio non ha mai regi-

strato tutto, anche se era lì, di fronte alle cose: ha sempre inscritto il suo sguardo nella parzialità di un punto di vista[6]. Del resto, oggi che il grande stabilimento industriale ha perso la sua centralità, è stato abbandonato e svuotato della sua massa umana e lavorante, delle macchine e degli utensili, ridotto a puro involucro, oggi che sarebbe percorribile in lungo e in largo dalla mitica m.d.p. continua a rimanere un luogo oscuro e invisibile, verso cui non si rivolge più lo *sguardo*. Ecco già due gradi diversi di invisibilità: un tempo, l'impossibilità fisica di guardare un luogo cercato e desiderato; oggi, fisicamente accessibile, ma ormai privo di interesse, ai margini del desiderio di guardare.

Ciò è sufficiente per spostare il discorso della visibilità su un piano diverso da quello della m.d.p., verso cui aveva già sollevato un devastante sospetto il Comolli di *Tecnica e ideologia*. Parte per il tutto del cinema, figura centrale e modello del dispositivo cinematografico, la macchina da presa posta al centro della pratica come della riflessione era e rischia di essere una forma dell'«ideologia dell'occhio», che moltiplica e conferma il codice della visione speculare affermatosi con l'umanesimo occidentale. Così Daney aveva fatto notare che il cinema «postulava che dal "reale" al visivo e dal visivo alla sua riproduzione filmata una stessa verità si riflettesse all'infinito, senza distorsione né perdita alcuna»[7].

Spostato sul piano dell'ideologia (o, se la parola non piace, della cultura in senso antropologico), il discorso della visibilità ci permette intanto di ri-collocare una serie di osservazioni: la tensione a vedere è selettiva, essendo determinata dalla scala dei valori sociali propri di una data epoca. L'occhio della cine-video-camera vede o tenta di vedere ogni volta solo ciò che è determinante come valore nell'ideologia (cultura) di chi guarda. Così, ovviamente, la cine-video-camera che entra in fabbrica per conto del padrone vede un luogo completamente opposto alla cine-video-camera che vi entra (o tenta di entrare) per conto degli operai. Ma qui siamo alle polarità estreme, facili da identificare. Per l'oggi dovremo cercare di capire se la visibilità del lavoro è negata, prima ancora che da un persistente divieto fisico di entrare nei luoghi di produzione, dalla marginalità del lavoro stesso nel sistema dei valori dominanti.

Un secondo livello di osservazioni riguarda, diciamo così, il catalogo di ciò che ha *visto* il cinema (fiction e non) del lavoro in fabbrica: la fabbrica come luogo infernale, l'operaio come schiavo o come ribelle. Se talvolta vediamo la fabbrica, di certo non vediamo il lavoro come processo, come tecnica, come insieme di conoscenze che vengono applicate a un determinato oggetto. Si tratta di un lavoro ripetitivo e alienato, forse irrappresentabile. Insomma, il cine-occhio rimane più impressionato dal gigantismo del luogo, dal groviglio delle macchine. C'è una figura stilistica che presto s'impone: il carrello lungo gli spazi enormi dell'edificio indu-

striale, a mimare il percorso della merce lungo la catena di montaggio. O a infilare per i nostri occhi le merci pronte nei magazzini, stivate a perdita d'occhio. C'è solo un soggetto in grado di contrappesare la grandezza di questo luogo che si impone allo sguardo (perché si è già imposto nella cultura): la massa operaia, sia quando varca i cancelli, sia quando riempie i mezzi di trasporto, sia soprattutto quando sfila con i suoi cortei per le città. Insomma, il cine-occhio non si ferma sul singolo *per registrare* il suo lavoro.

Per il documentario, il cinegiornale, il reportage cinematografico o televisivo, cioè per quelle immagini il cui materiale deriva direttamente dalla realtà e non dalla messa in scena, il discorso è ancora più intrigante. Nella grande maggioranza dei casi, le immagini vengono utilizzate ancora come fotografie animate (la magia del cinema delle origini), a illustrazione di un discorso. Quando poi si utilizza il repertorio, si perde ogni traccia del contesto in cui le immagini sono nate, e il criterio diventa la scelta delle illustrazioni più belle in relazione al discorso che una voce over (di uno speaker o di un testimone) va sviluppando. Utilizzo più che legittimo – dopo la benjaminiana riproducibilità tecnica dell'opera d'arte. Peccato che vi domini, pressoché totalmente, la relazione tra parola e suo corrispettivo iconico, mentre di rado si stabiliscono nessi significanti tra inquadrature, o strutture più complesse che mettono in gioco immagini, parole e suoni (musiche e rumori).

Metodo costruttivo che perpetua l'ideologia del visibile: la fabbrica e i luoghi di lavoro entrano nelle storie e nei discorsi come un album di foto antiche di persone mai conosciute e di cui si è persa ogni traccia. L'importante è che si veda qualcosa, anche se non si capisce ciò che si vede. L'equazione vedere uguale capire si mantiene intatta per forma ma è svuotata di significato.

Lo spazio filmico di questo tipo documentario (spesso visto in televisione) è paradossalmente più astratto di quello del film di finzione. Perché il vedere qui è subito piegato al logos verbale della dimostrazione. Tanto che oggi, quando ci mettiamo alla ricerca di immagini del lavoro, e abbiamo a che fare con film, siano essi di finzione o di carattere documentario, esercitiamo continuamente prelievi chirurgici, partiamo dai frammenti e li leggiamo come fotografie, nel senso letterale del temine: arresto sull'immagine, scansione analitica dello spazio inquadrato, per vedere se qualcosa di ciò che cerchiamo (il lavoro), intenzionalmente o non, ha lasciato una traccia. Non dico che questo è il solo modo di leggere i documenti, dico che spesso dobbiamo farci strada nella struttura compositiva del film, sfogliandone gli strati più esterni ed evidenti, ma meno interessanti: il plot narrativo o il discorso propagandistico…

Il fatto è che le immagini, che per fede nell'ideologia dell'occhio dovrebbero *parlare da sole*, sono alla fine vittime della propria autoeviden-

za. Balbettano tronchi significati, mentre potrebbero essere lo straordinario racconto o l'efficace rappresentazione di uno spazio tempo concreto in cui si consuma il gesto del lavoro. Vale la pena di ricordare, in conclusione, certi esperimenti che andava facendo Gilbreth – un allievo di Taylor – quando registrava lo svolgimento di determinati lavori mettendo un grande cronometro in campo: il cinema gli si presentava come uno strumento prezioso per scoprire e correggere i tempi morti, intenzionali o meno, del lavoratore durante le sue mansioni produttive.

2. *Lavoro d'archivio*

Per un'istituzione come l'Archivio audiovisivo il tema del lavoro e della sua rappresentazione ha evidentemente un valore centrale sia nell'ambito delle sue attività istituzionali di recupero, conservazione e catalogazione di documenti audiovisivi, sia nel contesto delle iniziative che ha promosso e che intende promuovere. Il lavoro fin qui svolto[8] ha lasciato in deposito un prezioso materiale di documentazione e una metodologia di approccio, attraverso iniziative specifiche come produzioni audiovisive[9], ricerche e pubblicazioni[10], convegni e rassegne[11].

Tutto ciò costituisce innanzitutto un raro patrimonio di memoria, ma ancor più importante, a nostro avviso, è il ruolo che tale patrimonio può svolgere nel contesto di riflessioni e iniziative che investano il presente. Negli ultimi due decenni, profonde trasformazioni nel modo di produzione capitalistico, trasformazioni tuttora in corso, hanno modificato radicalmente il mondo del lavoro e con esso la società, la cultura, la politica. Queste trasformazioni hanno mutato il volto di interi territori e hanno determinato nuove articolazioni sociali: un esempio per tutti è la perdita di centralità della grande fabbrica fordista, i cui giganteschi edifici già entrano a far parte dell'archeologia industriale, svuotati delle masse operaie, inutilizzabili da un'organizzazione del lavoro che punta tutto sull'innovazione tecnologica, sulla snellezza delle aziende (*downsizing*) e sulla flessibilità della forza lavoro.

Come raccontare e/o documentare queste grandi trasformazioni?

La domanda convoca un nodo intricato ma cruciale di questioni: il ruolo che le immagini in movimento possono avere quali fonti della storia, il discorso sul progressivo "occultamento" del lavoro, il ruolo che i media audiovisivi, per il loro carattere di mass media, rivestono nella costruzione di senso e identità, le modalità di rappresentazione del lavoro in generale, e in particolare delle nuove forme del lavoro (precarie, a distanza, alle prese non più con oggetti concreti ma con linguaggi, con oggetti "immateriali"). Il fatto è che le immagini del lavoro e dei suoi mutamenti di cui oggi disponiamo sono purtroppo largamente insufficienti a rendere conto di questo passaggio epocale.

Mai come oggi, il lavoro è respinto ai margini dell'universo della co-

municazione audiovisiva, che tanto spazio occupa nella nostra vita quotidiana. Lavoro non più raccontato, sia negli aspetti nuovi connessi ai cambiamenti avvenuti, sia negli aspetti storici, legati a mestieri e a forme di impiego ormai sparite o in via di sparizione. Non rimane traccia delle trasformazioni profonde né si trasmette memoria del lavoro che fu.

Eppure, là dove il cinema, fiction e non, si è incaricato di raccontare e rappresentare, ha dimostrato la straordinaria capacità delle immagini in movimento di testimoniare il cambiamento del paesaggio umano e sociale.

Con forza e passione, dunque, l'Archivio vuole rilanciare il ruolo che il linguaggio audiovisivo ha avuto e può avere nella rappresentazione del lavoro, della sua storia, delle sue ultime trasformazioni nel corso del secolo che si è appena concluso e, soprattutto, nel presente e nella sua complessità. Molteplici le iniziative messe in cantiere, alcune delle quali sono presentate nella terza parte di questo volume[12]. Di altre diamo qui brevemente conto.

Sirena operaia è un film realizzato nel settembre 2000, affidato alla regia di Gianfranco Pannone, il cui lavoro di documentarista è tra i più interessanti nell'attuale panorama italiano. L'opera ripercorre le vicende legate al mondo della fabbrica e degli operai negli anni Sessanta e Settanta, utilizzando il ricco repertorio di immagini dell'Archivio e l'accompagnamento musicale di Daniele Sepe. Il testo di commento alle immagini è tratto dall'omonimo racconto in versi di Alberto Bellocchio[13], racconto affettuoso e ironico, a tratti venato di nostalgia (la voce narrante è dello stesso Bellocchio) che restituisce, con un'inusuale angolazione, una storia carica di soggettività, vista con gli occhi di chi ha lungamente militato nel sindacato, con la ragione e col cuore.

Allo stato di progetto è invece un'iniziativa riguardante l'azienda farmaceutica Sclavo, fondata da Achille Sclavo all'inizio del Novecento, e contraddistinta da un suo profilo originale e anomalo nell'ambito del capitalismo italiano (simile per alcuni versi all'esperienza più nota della Olivetti). Sclavo è un imprenditore che mette lo spirito d'impresa al servizio di scopi umanitari, come la produzione di vaccini e in generale di prodotti utili a migliore le condizioni igieniche di vita delle classi lavoratrici. Paternalismo illuminato in cui confluiscono motivi del socialismo originario (come la fondazione di società di mutuo soccorso) e totale indipendenza produttiva: l'azienda, infatti, ha un ciclo produttivo integrale, che va dalle materie prime fino ai contenitori dei prodotti farmaceutici. Si tratta, insomma, di «una fabbrica laboratorio», come è stato definita dal curatore del progetto, Marco Bertozzi, che intrattiene un proficuo rapporto con il territorio – la città di Siena, dove sorge – e, nel dopoguerra, pratica una gestione avanzata dei rapporti sindacali. Non è un caso che Albert Sabin sceglie la Sclavo per produrre il suo vaccino contro la poliomelite. Il progetto preve-

de, in collaborazione con l'Archivio del movimento operaio e contadino di Siena, il Gruppo anziani della Sclavo e l'Università di Siena, una prima fase di ricerca di documenti audiovisivi riguardanti la Sclavo. Da questa ricerca potrebbe scaturire un film documentario sull'azienda, dalla sua fondazione fino ai recenti assetti societari che l'hanno praticamente smembrata, passando per le singolari vicende che ne hanno caratterizzato l'anomalia in seno al capitalismo italiano. Altra ipotesi è un documentario dedicato ad Albert Sabin, giunto alla Sclavo nel 1959 per verificare le possibilità produttive del vaccino antipoliomelitico orale, che non volle brevettare per renderne possibile la più ampia diffusione.

Un altro progetto complesso e importante, promosso dall'Archivio, è legato alla ricorrenza del centenario della Fiom. Un secolo fa, infatti, nel giugno del 1901, nasceva la Federazione impiegati operai metallurgici (Fiom), la più antica e più grande federazione sindacale dell'industria italiana. Con un seminario – organizzato tra l'altro in collaborazione con l'Archivio audiovisivo – tenutosi a Roma nel giugno 2000, la Fiom ha dato inizio a un percorso di riflessione sulla propria storia e sul proprio presente, che si concluderà nel giugno del 2001 e, data l'ampiezza dell'iniziativa, si tratta di un impegno che va oltre il rito autocelebrativo.

Nell'ambito di questo percorso, l'Archivio ha messo in cantiere alcune ipotesi di lavoro riguardanti la ricerca, la catalogazione e l'utilizzazione di prodotti audiovisivi già esistenti, nonché la produzione di nuovi materiali audiovisivi sulla Fiom. La ricerca, affidata a Paola Ghione, riguarderà il censimento (presso archivi, cineteche, televisioni, privati) degli audiovisivi prodotti dalla o sulla Fiom, per la realizzazione di una pubblicazione e di un Cd Rom. Da questo materiale – e da quello già in possesso dell'Archivio – potrebbe scaturire la realizzazione di una videoantologia che contenga sequenze di film relativi alla Fiom e a momenti centrali della sua storia. Peraltro, l'Archivio aveva già raccolto documenti filmici di grande interesse sulla manifestazione della Flm tenutasi a Roma il 2 dicembre 1977, tra cui le testimonianze di tre protagonisti della vicenda: Pio Galli, Claudio Sabattini e Sergio Garavini. Si tratta di un evento cruciale per i suoi obiettivi, per la situazione politico-economica nella quale si inserì, per i conflitti che essa determinò anche nella sinistra. Ne potrebbe scaturire un film autonomo, per il quale a suo tempo era stato previsto il titolo di *Attualità della memoria*.

Un'ulteriore ipotesi produttiva, infine, proposta da Giovanna Boursier, porta il titolo provvisorio ma emblematico di *Signorina Fiat*: si tratta di un film basato sull'esperienza e la storia di Maria Teresa Arisio: impiegata Fiat per 34 anni, parte attiva di quei quarantamila quadri che con la loro marcia determinarono la sconfitta della lotta operaia alla Fiat, nel 1980, posta infine in cassa integrazione, ella ha in seguito compiuto un

percorso individuale di riflessione che ha un senso profondo di testimonianza, sia per i rilievi critici mossi alla sua stessa esperienza sia per la ricostruzione della difficoltà di rapporti con le organizzazioni sindacali del lavoro operaio.

Altro versante su cui l'Archivio ritiene necessario impegnarsi, coerentemente con la propria storia, è quello della circolazione dei materiali sul lavoro. Un progetto importante, su cui l'Archivio è coinvolto insieme con l'Arci-Ucca e la Cgil nazionale, è quello di una rassegna che proponga alcune opere fondamentali della storia del cinema (fiction e non) dedicate al mondo del lavoro. Si tratta di una rassegna itinerante, che avrà sede in dieci città italiane, tra cui Roma e Milano, e si arricchirà localmente di materiali relativi alle specifiche dimensioni lavorative prevalenti nel territorio. L'iniziativa sarà accompagnata da un catalogo con interventi a carattere saggistico e schede informative dei film proposti.

Sempre sul tema del lavoro, è stato messo a punto anche il progetto di una rassegna audiovisiva a carattere didattico, da portare nelle scuole, integrata da laboratori audiovisivi, con lo scopo di avvicinare il mondo dei giovani alla conoscenza di quei lavori che oggi – probabilmente – non sono più visibili sul territorio o stanno per scomparire, e insieme condurre un'indagine sulle nuove figure professionali e sulle nuove condizioni di lavoro che si vanno affermando.

3. *Gli Annali*

Se il lavoro, dunque, è tema centrale e permanente dell'impegno dell'Archivio audiovisivo, la decisione di dedicare un volume degli *Annali* a questo tema assume il significato di tentare una prima sistematizzazione. Compito non facile, che costringe a misurarsi con l'esiguità, in Italia, sia di ricerche specifiche, sia di una pubblicistica dedicata, nell'ambito degli studi cinematografici, al documentario, dal cui corpus provengono la maggior parte delle opere sul mondo del lavoro. Non secondaria, inoltre, è la difficoltà connessa alla mancanza di repertori generali di quanto è conservato negli archivi italiani, senza contare tutto il materiale non ancora sistematicamente catalogato.

A fronte di tali problemi, il volume tenta di articolare un discorso che per forza di cose non pretende di essere esaustivo, ma indica invece problemi di metodo e direzioni di ricerca, effettua prime ricognizioni e apre su possibili ulteriori territori d'indagine. Ne consegue la diversa natura dei contributi presenti: saggi, alcuni dei quali anche molto articolati, testimonianze, schede informative, documenti.

Il volume è diviso in quattro parti. La prima è a carattere generale, con approcci di tipo storico e teorico. Jean-Louis Comolli apre i discorsi con una riflessione di carattere teorico molto interessante: la sua tesi è che il dispositivo cinematografico, nella forma dello spettacolo, dell'illusione

visibile, occulta anzitutto il suo stesso "lavoro", inteso come processo di produzione e come artificio. E coerentemente con ciò, occulta anche la durata, la fatica, la ripetitività e la violenza che c'è in ogni forma di lavoro sfruttato. Per Comolli, solo il cinema sottratto all'ideologia dello spettacolo e il cinema documentario tentano in qualche modo di restituire la dimensione solitamente nascosta del lavoro di uomini e donne.

Sempre nella prima parte, Marco Bertozzi, prendendo in considerazione le *vues* Lumière, ne mette in rilievo l'affinità ideologica con il punto di vista della borghesia imprenditrice e dei suoi trionfi, mentre Mino Argentieri e Alan Burton ripercorrono la rappresentazione del mondo del lavoro rispettivamente nel cinema italiano (fiction e non) a partire dal fascismo e nel cinema europeo di finzione a partire dal secondo dopoguerra.

La seconda parte degli *Annali* è dedicata interamente al panorama italiano, con contributi che esplorano da un lato due grandi aree tematiche (il mondo contadino e il mondo operaio), e dall'altro le diverse fonti di provenienza degli audiovisivi sul lavoro (militante, sindacale, industriale). Apre questa sezione il saggio di Paolo Isaja, che rappresenta un notevole sforzo di ricognizione su quanto è stato prodotto riguardo al lavoro contadino e tradizionale in genere, con riferimento ad un ampio spettro di produzioni che vanno dal film di finzione al documentario antropologico. Seguono le testimonianze di Florestano Vancini, uno dei pochi autori italiani che ha raccontato il mondo contadino, e di Giuseppe Morandi, singolare e originale figura di filmmaker che ha dedicato a quel mondo un lungo impegno di documentazione.

Eliana Como procede invece a una lettura personale di temi e motivi che hanno caratterizzato i film di finzione dedicati al mondo operaio e in particolare a Torino. Franco Giraldi e Paola Scarnati propongono due testimonianze molto interessanti su *Giovanna*, un mediometraggio di Gillo Pontecorvo poco noto, dedicato all'occupazione di una fabbrica tessile da parte delle sue operaie. Di cinema militante, e in particolare dell'esperienza torinese, parla nella sua testimonianza Armando Ceste, mentre Giovanna Boursier sintetizza i risultati di una ricerca condotta dall'Archivio sugli audiovisivi di fonte sindacale dedicati al lavoro industriale. Anna Maria Falchero prende in esame, nell'ambito degli audiovisivi di fonte industriale, l'esperienza della Edisonvolta.

Chiudono questa sezione tre contributi dedicati alla televisione: Ivano Cipriani ne ripercorre la storia, in relazione ai temi del lavoro, fino agli anni Ottanta; Norma Rangeri passa al vaglio la neo-televisione e la sua quasi totale indifferenza al mondo del lavoro; Paolo Mondani porta la testimonianza di un'eccezione, i reportage di *Sciuscià*, il format ideato da Michele Santoro.

Terza parte degli *Annali* dedicata alla contemporaneità: alla rappresentazione del mondo del lavoro oggi, un mondo che ha subito e conti-

nua a subire grandi trasformazioni, con la diffusione di nuove figure professionali che spesso hanno a che fare con la produzione di oggetti "immateriali" o, per altri versi, con l'estendersi dei cosiddetti "lavori atipici", cioè precari, flessibili, privi di garanzie contrattuali e di un vero e proprio luogo di lavoro.

Ansano Giannarelli svolge dunque un esame analitico delle questioni metodologiche connesse con la rappresentazione del lavoro in questa nuova fase, mentre Gabriele Polo ed Enrico Giardino prendono in considerazione le conseguenze indotte dai mutamenti in atto rispettivamente nel mondo del lavoro dipendente e nel settore dei nuovi media (dalle telecomunicazioni, alla telefonia, a Internet).

Seguono le testimonianze di giovani autori che negli ultimi anni si sono misurati con la rappresentazione del mondo del lavoro e delle sue trasformazioni: Daniele Segre, Guido Chiesa, Gianfranco Pannone, Paolo Virzì. Ulteriori esperienze interessanti, che ci sembrava importante segnalare: la sezione dedicata al lavoro e ai temi sociali attivata da qualche anno da un festival atipico come *Filmmaker*, raccontata dal suo direttore Silvano Cavatorta; il progetto di un festival multimediale dedicato al lavoro da realizzare a Sesto S. Giovanni, presentato da Giovanni Cesareo; il Cd Rom *Work&Time*, realizzato dalla Cgil Lombardia e qui presentato dal suo segretario Mario Agostinelli, che propone nella forma dell'ipertesto multimediale il patrimonio di memoria del sindacato.

In questa terza parte degli *Annali*, ci sono anche due progetti importanti dell'Archivio: un film sulla classe operaia genovese, raccontato da Silvia Savorelli, che ne è anche la regista, e il complesso lavoro di ricerca in occasione del centenario della Camera del Lavoro di Reggio Emilia, presentato da Giovanna Boursier, che ne è anche coordinatrice, insieme a Mauro Morbidelli e Guido Albonetti.

Ci è sembrato importante mettere a chiusura di questa sezione l'intervento di Sergio Cofferati pronunciato in occasione della rinnovata sottoscrizione della convenzione tra l'Archivio audiovisivo e la Cgil (documento che si dà in appendice): un intervento che mette giustamente l'accento sul vuoto di memoria che attraversa gli ultimi due decenni e su un rinnovato impegno del sindacato a promuovere iniziative in controtendenza.

La quarta ed ultima parte degli *Annali* è dedicata– secondo uno schema inaugurato fin dal primo numero della nostra pubblicazione – ad altri archivi, e presenta in questo numero le schede informative dell'Archivio cinetecario della Liguria, della Fondazione Micheletti e del National Co-operative Film Archive, il cui patrimonio comprende importanti documenti di storia operaia e del lavoro.

Da segnalare, infine, la presenza nel volume di un inserto fotografico di Mario Dondero, il quale ha scelto nell'ambito della sua lunghissima attività di fotografo militante una serie di fotografie dedicate ai "lavori".

Insomma, gli *Annali* che qui presentiamo sono la prima tappa di una lunga ricerca da fare, che rivendica la produttività del lavoro fin qui svolto ma al contempo richiede un rinnovato impegno per il futuro. E, perché no, questo volume potrebbe essere uno stimolo non solo per proseguire un'indagine storica che, probabilmente, abbisogna di una metodologia specifica e di un lavoro di équipe, dove confluiscano diverse competenze, ma anche per ridare passione a un atteggiamento attivo di documentazione del presente che porti, di nuovo, a filmare il lavoro.

Note

1 Si vedano in questo volume i saggi *I mille lavori del cinema italiano*, di Mino Argentieri, a pag. 69 e «*Filmare cose diverse o filmare in maniera diversa*», di Alan Burton, a pag. 52.

2 Si vedano i saggi *Quando la Rai raccontava il lavoro*, di Ivano Cipriani, a pag. 160 e *Chi l'ha visto?* di Norma Rangeri, a pag. 171.

3 In un certo senso, il "linguaggio" della fabbrica fordista è monomediale: organizza la produzione secondo una linea sola di progressione, come un racconto che ha un inizio, uno sviluppo e una fine. E' la fabbrica dell'epoca del film: in ambedue prevale lo sviluppo lineare e la parola chiave è montaggio. La fabbrica post-fordista è l'equivalente dei linguaggi multimediali? Di certo, non c'è più una sequenzialità rigida, ma la coesistenza di diverse forme produttive (dal lavoro in azienda, al lavoro domestico, al telelavoro) e lavorative (dal rapporto di dipendenza, al lavoro in affitto, alle consulenze esterne), così come negli ipertesti multimediali coesistono diversi linguaggi (verbali, iconici, audiovisivi) e non vi è una sequenzialità rigida di lettura.

4 Si veda il saggio *Il sudore immaginario*, di Marco Bertozzi, a pag. 44.

5 Il riferimento è a quella parte della riflessione sul cinema, presente fin dalle prime teoriche (da Ricciotto Canudo e Luis Delluc fino a Béla Bálazs e Rudolf Arnheim), che rileva le possibilità artistiche connesse alle virtù *riproduttive* della macchina da presa. Nel dopoguerra, Andrè Bazin ne ha fatto una sorta di principio estetico, costituendo il punto di riferimento di una linea di riflessione che giunge fino ai giorni nostri.

6 Si veda il saggio *Il punto di vista*, di Ansano Giannarelli, a pag. 181.

7 Citato in J.-L. Comolli, *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche editrice, 1982, pag. 25.

8 L'Archivio audiovisivo fu costituito a Roma il 20 novembre 1979. Per ripercorrerne la storia, si veda A. Giannareli e P. Scarnati, *Vent'anni: memoria e futuro*, in *Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico – Vent'anni*, Roma, Aamod, 1999, pp. 13-40. Il volume citato è dedicato al ventennale della costituzione dell'Archivio.

9 Segnaliamo qui di seguito alcune delle più recenti produzioni audiovisive dell'Archivio dedicate specificamente al mondo del lavoro e alla sua storia.

Appena cent'anni. Immagini di storia del movimento operaio torinese, di R. Ferraro, 1991. Il film, realizzato in occasione del centenario della Camera del Lavoro di Torino, ne ripercorre la storia dalla fondazione, narrando le vittorie e le sconfitte del movimento sindacale torinese sullo sfondo dei grandi mutamenti che hanno attraversato la storia italiana nel corso del Novecento.

Un minuto in più del padrone, di P. Andriani e A. Rossetto, 1991. Si tratta di un'antologia audiovisiva che racconta quella stagione di lotte sindacali ricordata come "l'autunno caldo". Le immagini sono commentate da Rinaldo Scheda, all'epoca membro della segreteria nazionale della Cgil. Scheda analizza gli immensi problemi che la classe operaia si trovò ad affrontare: dal rapporto con un imprenditore-padre-padrone a nuove forme di aggregazione, dalle speculazioni finanziarie alle occupazioni delle fabbriche, dall'incontro operai-studenti alla ricerca dell'unità sindacale, dalla strage di Piazza Fontana all'approvazione dello Statuto dei lavoratori.

S.O.S. pesca, di A. Giannarelli, 1993. Il film è stato girato nei porti e sui pescherecci di Ravenna, Rimini e Cesenatico. Attraverso le immagini del lavoro quotidiano e interviste a pescatori, imprenditori e dirigenti di cooperative, rappresentanti delle istituzioni, progettisti, costruttori e ricercatori navali, si esplora un fenomeno assai complesso, per l'intreccio di tanti aspetti: esigenze di tutela della salute da un lato ed evoluzione tecnologica dall'altro, esigenze economiche di un'attività prevalentemente artigiana e necessità di tutela delle risorse ambientali, bisogni di riferimenti istituzionali certi e carenze dell'assetto normativo e politico-istituzionale, crisi economica e politiche europee di settore.

I giorni della Fiat, di A. Ceste, 1994. Nel marzo 1973, in seguito alla rottura delle trattative per il rinnovo contrattuale dei metalmeccanici, gli operai della Fiat di Torino "occupavano" per circa una settimana lo stabilimento di Mirafiori. Nel 1993, a distanza di vent'anni, uno di quegli stessi operai è stato nuovamente intervistato. Attraverso la sua memoria e testimonianza di protagonista, riutilizzando e rimontando il materiale girato nel marzo del 1973, si ricostruisce la novità di una lotta operaia che non garantiva più la continuità della produzione ma, attraverso i "presidi" ai cancelli, impediva l'ingresso e l'uscita delle merci e attuava così un controllo totale sulla fabbrica.

Terni, la memoria della fabbrica, di G. Albonetti, 1994. Il film propone un montaggio di brani tratti da 29 videotestimonianze raccolte a Terni sulla storia operaia della città e sulla drammatica crisi degli anni Novanta.

Gli anni duri. Una testimonianza di Emilio Pugno, di A. Ceste, 1995. Il rapporto con la fabbrica, il lavoro salariato, le lotte, i licenziamenti, nella Torino operaia degli anni duri "vallettiani", attraverso la testimonianza di un protagonista, Emilio Pugno. Operaio licenziato nel 1955 dalla Fiat per rappresaglia anti-sindacale, nel 1962 responsabile regionale della Fiom, dal 1968 segretario della Camera del Lavoro torinese, Pugno rievoca quegli anni bui per comprendere meglio le cause della sconfitta operaia e del modo in cui si è lottato contro questa sconfitta, quando la ripresa delle lotte era ancora lontana, ponendo comunque le premesse per il '68.

La fabbrica integrata. Una videotestimonianza di Donato Esposto, di A. Giannarelli e G. Polo, 1995. L'illusione di un nuovo modo di produrre nella qualità totale nella fabbrica tecnologica attraverso la testimonianza di un operaio che si licenzia sulla base dell'esperienza compiuta. La fabbrica è la Fiat di Melfi, l'operaio è Donato Esposto, un uomo del sud che è convinto di raggiungere una nuova posizione professionale riu-scendo a farsi assumere in una delle fabbriche con il più alto grado di automazione. Ma, dopo un anno di lavoro, il risultato è una fortissima delusione; ne scaturisce una decisione che incide profondamente sull'esistenza di un lavoratore: la rinuncia volontaria al posto di lavoro nella fabbrica del 2000.

Operai, a cura di A. De Lillo, 1996 (nell'ambito della serie *Diario del Novecento*). Le immagini restituiscono alla memoria il senso delle lotte e lo spirito di solidarietà tra i lavoratori, che combattevano per i salari, ma in primo luogo per la loro dignità, per non essere oggetti ed ingranaggi biologici di un progetto di industria in cui l'operaio-macchina era previsto come parte integrante e sostituibile. Le manifestazioni, le contrapposizioni dure, i cortei, sono in primo luogo una rivendicazione di esistenza e poi lo scontro-confronto con il potere industriale.

Mai più, di F. Pullano, 1997. Attraverso un percorso in continuo equilibrio tra storia e cronaca, il film ricostruisce uno dei più tragici incidenti sul lavoro nell'Italia del dopoguerra. La mattina del 13 marzo 1987, nel porto di Ravenna, 13 operai, molti dei quali giovanissimi, morirono soffocati nella stiva della nave-gasiera Elisabetta Montanari. Il documentario è basato sulle testimonianze dei protagonisti della vicenda (familiari delle vittime, imputati, avvocati, tecnici, autorità) e sulle interviste agli attuali lavoratori portuali; alterna immagini di repertorio ad immagini girate dieci anni dopo, nello stesso cantiere navale, teatro dell'incidente di quel tragico mattino.

10 Ricordiamo i cataloghi delle rassegne *Obiettivo sul lavoro* (1986), *Una doppia assenza. Il lavoro femminile nell'industria* (1987) e gli atti del convegno *La costruzione e la trasmissione della memoria nel cinema e nella Tv* svoltosi nell'ambito della manifestazione *La fabbrica e la memoria*: di queste iniziative si dà notizia alla nota successiva.
Nel 1989, fu realizzata la ricerca *Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale*, di cui si dà ampia sintesi in questo volume, a pag. 142 Un'altra importante ricerca, *Audiovisivi e contratti di lavoro,* fu condotta, nel 1993, per conto del Cnel, sui materiali audiovisivi riguardanti la contrattazione collettiva.
Nel 1995, è stato pubblicato il volume *La sortie des usines. Il lavoro industriale nei cento anni del cinema*, a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma, Ediesse. Il libro nasce dalla rassegna tenutasi a Torino nel 1994 (vedi nota successiva), raccoglie interventi a carattere saggistico e contiene in appendice l'elenco e le schede (curate da Paolo Vernaglione) dei film presentati in rassegna.
Nel febbraio 2000, è stato pubblicato il volume *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Atti del convegno internazionale di Roma, 20-21 novembre 1998*, a cura di A. Medici, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000 (vedi nota successiva).

11 La prima rassegna dedicata al tema del lavoro fu organizzata a Livorno, nel 1982, con il titolo *Classe operaia e cinema italiano.*

Nel maggio 1986, nell'ambito della mostra *Il luogo del lavoro*, tenutasi alla XVII Triennale di Milano, l'Archivio organizzò una rassegna, curata da Annabella Miscuglio, dal titolo *Obiettivo sul lavoro*. Furono presentati documenti audiovisivi che illustrano diversi luoghi di lavoro, provenienti da aziende, sindacati, apparati televisivi, strutture produttive indipendenti. La rassegna, articolata in 15 sezioni della durata di 120' minuti ciascuna, comprendeva brani tratti da 63 film (tra cui opere di M. Gandin, A. Giannarelli, C. Lizzani, W. Locatelli, M. Mida, E. Olmi, V. Orsini, V. Pandolfi, L. Perelli, F. Quilici, F. Taviani, F. Vancini, A. Vergine).

Il 25 maggio 1987, a Chianciano (Si), fu promossa la rassegna e la tavola rotonda dal titolo *Una doppia assenza. Il lavoro femminile nell'industria*. L'iniziativa nasceva da una ricerca condotta dall'Archivio sulla rappresentazione audiovisiva, in ambito sindacale, del lavoro femminile nell'industria. Furono presentati i film *Giovanna* (1955) di G. Pontecorvo, *Essere donna* (1965) di C. Mangini, *Analisi del lavoro* (1972) di A. Giannarelli, *Filo a catena* (1986) di A. Monti. Alla tavola rotonda presero parte Adriana Buffardi, Giovani Cesareo, Ivano Cipriani, Marina Tartaro.

Nel 1989, fu presentata a Roma la ricerca *Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale* (vedi nota precedente) e nella stessa occasione fu proiettato il film antologico *Immagini del lavoro*, di A. Miscuglio. Con lo stesso titolo seguì, dal 10 al 13 novembre, una rassegna che comprendeva film prodotti da organizzazioni sindacali, tra cui *A braccia incrociate* (1977) di E. Bedei, G. Giuliani, B. Marietti, *All'Alfa* (1972), di V. Onorato, *Carpinete in galleria* (1969) di L. Perelli, *La condizione operaia* (1971) di C. Striano, *Metalmeccanici '72: storia di un contratto* (1972) di A. Malatesta e M. Costa, *Radiografia di un porto* (s.d.) di R. Mazzoli.

Nel 1993, dal 29 novembre al 3 dicembre, a Terni fu promossa, in collaborazione con il Comune e la Provincia di Terni, la Regione Umbria e le organizzazioni sindacali, una rassegna audiovisiva e un convegno dal titolo *La fabbrica e la memoria*. La rassegna comprendeva sia film di finzione (tra cui *Sciopero*, 1924, di S. M. Ejzenštejn; *Metropolis*, 1926, di F. Lang; *A nous la liberté*, 1932, di R. Clair; *Acciaio*, 1933, di W. Ruttmann; *Napoletani a Milano*, 1950, di E. De Filippo; *Pelle viva*, 1963, di G. Fina) sia documentari (tra cui *Arterie d'acciaio*, 1953, di E. Cancellieri; *Avventura d'ogni giorno*, 1954, di R Marcellini; *Acciaio sul mare*, 1964, di V. Orsini; *F4CB*, 1965, di V. De Santis; *Fretz-Moon*, 1974, di R. Mazzoli). Nell'ambito dell'iniziativa si tenne anche un convegno dal titolo *La costruzione e la trasmissione della memoria nel cinema e nella Tv*, con la partecipazione di M. Argentieri, S. Baldassarri, C. Bertieri, M. Borghesi, G. Canali, C. Carnieri, S. Cavazza, G. Cesareo, D. Cialfi, G. Cimurro, R. Covino, G. De Luna, A. Giannarelli, M. Giorgini, L. Hendel, A. Lombardo, M. Morbidelli, L. Osbat, L. Paparoni, R. Parascandolo, V. Pirro, A. Portelli, A. Provantini, M. Revelli, M. Sani, G. Stucchi, N. Tranfaglia.

La rassegna più consistente sul lavoro operaio è stata promossa, con la collaborazione del Museo del Cinema, a Torino, dal 22 novembre al 4 dicembre 1994, con il titolo *La sortie de l'usine*. I film, fiction e non, furono organizzati per tema, comprendendo opere a carattere internazionale che andavano dai primi film Lumière a film realizzati negli anni Novanta. I temi riguardavano "l'operaio professionalizzato", "la produzione di serie e il fordismo", "il taylorismo e l'operaio massa", "le nuove tecnologie". Un'ampia sezione era dedicata alla "condizione operaia nel cinema italiano", mentre

altre presentavano il documentario inglese, il documentario d'autore, i documentari Usis/Piano Marshall del fondo dell'Archivio centrale dello Stato. Nell'ambito della manifestazione fu organizzato un convegno dal titolo *L'immagine del lavoro alla fine del Novecento*, presieduto da L. Castellina, con la partecipazione di G. Cesareo, A. Giannarelli, U. Gregoretti, M. Magnabosco, R. Papandrea, G. Pontecorvo, M. Revelli, D. Segre.

Il 20 e 21 novembre 1998 si è tenuto il primo convegno internazionale del progetto *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia*, che ha visto la partecipazione di numerosi archivi europei che conservano documenti relativi al movimento operaio e al mondo del lavoro. Il progetto ha lo scopo di creare una rete tra gli archivi interessati, con lo scopo di promuovere una banca dati comune e comuni iniziative produttive e distributive. Al convegno hanno fatto seguito due seminari per la prosecuzione del progetto, tenutisi rispettivamente a Roma, il 27-28 settembre 1999, nell'ambito di *Eurovisioni*, e a Bologna, il 9-10 ottobre 2000, nell'ambito del convegno *Il lavoro come appare e come si rappresenta*, organizzato in collaborazione con l'Istituto per il lavoro.

Nel mese di febbraio 2000, presso la Cgil nazionale, l'Archivio ha organizzato un seminario sul tema *La documentazione del lavoro*. In quell'occasione è stata rinnovata la convenzione tra l'Archivio audiovisivo e la Cgil, pubblicata in questo volume, a pag. 262.

12 Si vedano in questo volume *Genova operaia*, di Silvia Savorelli a pag. 254, e *Laboratorio a Reggio Emilia*, di Giovanna Boursier, a pag. 250.

13 A. Bellocchio, *Sirena operaia*, Milano, Il Saggiatore, 2000.

Parte prima

Il lavoro stanca, la lotta fa paura

*Jean-Louis Comolli**

1. *Il lavoro stanca, la lotta fa paura*: si potrebbe spiegare così, in sintesi, l'esiguo numero di film che hanno cercato, in un secolo di cinema, di rappresentare il mondo del lavoro – e in primo luogo il lavoro operaio[1]. Il cinema è apparso alla sua nascita, nel suo progetto originario, come, letteralmente, *evasione*[2]: si trattava di evasione dai limiti della vita reale attraverso il sogno materializzato, in altre parole il volere, e perfino il credere un po', di ingannare la morte grazie alla dimensione d'eternità accordata alle immagini. E nello stesso tempo affrancarsi da schemi e costrizioni sociali lasciandosi trasportare dal tappeto volante dello schermo tra nuvole meravigliose. Va notato come il cinema si sviluppi in tempi rapidissimi come *divertimento di massa* e come oltrepassi, dal punto di vista delle potenze congiunte dell'illusione e dell'immaginario, i romanzi detti "popolari", i *feuilleton*, i *serial*, dispiegando, assai meglio di questi, sia le fantasie che i fantasmi del tempo. È tutto il corpo sociale ma innanzitutto il corpo proletario a essere *distratto*, cioè spinto – attratto, deviato, risucchiato fuori di sé – a evadere da una realtà, da una vita che non hanno niente di esaltante. (Ricordiamo, per quanto riguarda le lotte operaie, che al momento della prima proiezione del Grand Café, il 28 dicembre 1895, erano trascorsi solo poco più di vent'anni dal cruento annientamento della Comune di Parigi; e che bisognerà aspettare ancora un po' più di vent'anni per assistere al rivolgimento planetario operato dalla Rivoluzione d'Ottobre.) Distrazione necessaria: per quelli che tribolano, è chiaro. Ma anche dal punto di vista di quelli che li sfruttano: la fabbrica dei sogni occulta la fabbrica incubo.

Perché il cinema ha filmato così poco il lavoro? Per le stesse ragioni, senza dubbio, per cui invece ha filmato così spesso l'amore o la seduzione. Il primo film ci offre la prima di queste ragioni: è uscendo dalle officine Lumière – a giornata di lavoro finita – che le operaie si consegnano al cinema, che hanno accesso allo statuto di attrici e, contemporaneamente, a quello di prossime spettatrici. Allontanandosi dal lavoro, entrano nel mondo incantato del divertimento. Quello del lavoro, infatti, è un

* Cineasta, saggista, caporedattore dei «Cahiers du cinéma» dal 1966 al 1976

mondo solo debolmente incantato (incantatore), e poco suscettibile d'essere a sua volta incantato dal cinema, se non sotto forma di incubo (*Metropolis*, *Tempi moderni*)[3].

Distrazione, questa è la parola. Il popolo intento a bighellonare sarà stato distratto non solo dalle immagini animate (ce n'erano di tutti i tipi, già prima del cinema) ma dal loro inanellamento narrativo, dato che ben presto era emersa la necessità di passare dallo stadio della fascinazione curiosa (il cinema come attrazione da baraccone: lo spettacolo) a quello del coinvolgimento dello spettatore nello sviluppo di un racconto organizzato (la scrittura, il testo). Per distrarsi, la curiosità e la sorpresa non bastano più: ci vogliono affetti, riconoscimenti, transfert, insomma una storia e dei personaggi, che siano allo stesso tempo di pertinenza dello spettacolare (dell'ipervisibile) e del narrativo (del sistema, del non visibile).

2. *Duplicità del cinema*: il lavoro come non-lavoro. Ricordo qui la doppia genealogia del cinema, da un lato erede, di fatto, degli spettacoli da fiera, dei teatri illusionistici, dei giochi ottici, delle magie e dei trucchi che costellano tutto il XIX secolo, una massa di *divertimenti* che richiedono solo uno spettatore di passaggio, curioso e di fretta, ben presto soddisfatto, ben presto stanco, subito assorbito dall'attrazione successiva.

Ed è in effetti questo lo spettatore delle fiere e degli spettacoli dei saltimbanchi, si direbbe oggi dei *clip*, quando non è occupato nei suoi commerci; di baraccone in baraccone, perché non c'è abbastanza tempo né abbastanza spazio per sviluppare una narrazione; trionfano le istantanee, le vedute, i lampi di luce, i giochi di prestigio, stelle filanti, giostre.

L'altra origine del cinema è notoriamente sul versante della fotografia; è attraverso di essa che il cinema rimpiazza un progetto di rappresentazione del mondo e della figura umana che si riferisce, lo si voglia o no, alla pittura, perfino alla grande pittura. I ritratti di Nadar (1855-1870) hanno come fondamenta storiche e stilistiche quelle dei pittori italiani o fiamminghi, dal Rinascimento al XVIII secolo, dialogano con loro, sono loro eredi, o meglio ereditano le stesse problematiche. La fotografia esige sguardo, l'organizza, lo inquadra, lo articola con dettagli significanti, luci, colori, disegni, forme che invitano il loro spettatore a una specie di fermo-immagine, che chiamano a uno sguardo attivo, quello di un'entrata nell'opera, di un' accettazione, di una sottomissione che vanno al di là del solo principio di piacere. Pittura, fotografia, cinema, si tratta sempre di entrare in un esame in cui colui che esamina – lo spettatore – è l'oggetto stesso dell'esame attraverso l'esame dell'oggetto: in cui lo sguardo è rinviato dall'opera a se stesso.

È precisamente questo processo riflessivo ad essere oggetto di *escamotage* – per riprendere il termine usato da Marx a proposito di Stirner[4] – nello spettacolo, che ha sempre più o meno le funzioni di mago. Non solo le condizioni di produzione del quadro, della foto, del film, sono rese invisibili, non solo è occultato il processo di produzione, non solo sono cancellate le tracce del lavoro dell'artista: è il lavoro stesso dello sguardo, il necessario lavoro dello spettatore, ad essere eluso e fatto sparire dalla scena come in un gioco di prestigio[5], inghiottito da una botola, insieme con la possibilità, di conseguenza, di una *coscienza della manipolazione*.

Personaggio degli inizi del cinema, l'illusionista ha cura, prima ancora di far apparire o sparire i conigli e i cappelli sotto gli occhi sbalorditi del bambino che è all'erta in ogni spettatore, di togliere di mezzo tutto quel che potrebbe assomigliare a un'impalcatura o a un puntello: il *gioco di prestigio* comincia dalla cancellazione della propria storia, delle tracce del proprio apprendimento, della sua laboriosa messa a punto. La scena dell'illusione – dello spettacolo dell'illusione e dello spettacolo come illusione – si dà, e si vuole, come intatta, immanente, "pura"; si presenta come l'artificio senza artifici, *l'artificio assoluto*.

È proprio questo effetto d'innocenza a costituire la chiave dell'illusione: le macchine, gli operai sono scomparsi fra le quinte, nelle soffitte dei teatri, dietro il sipario chiuso – e in questo senso sono *l'altra scena* della scena spettacolare; hanno fatto il loro lavoro e hanno fatto il loro tempo: il non-tempo (l'a-storico) dello spettacolo può cominciare; in luce restano solo il gesto finale, il prodotto finito. A dire il vero lo spettacolare non presuppone la necessità di uno sguardo, di un'interrogazione del vedere che è appunto ritorno dello sguardo su se stesso: basta un battere di palpebre, un'occhiata, a patto che essa scivoli via, non si ribalti mai in *niente di grave*, in dubbio, gioia o inquietudine di un rapporto che potrebbe realmente stabilirsi fra uno spettatore e uno spettacolo.

Ed è anche questo che avrebbero in comune, per restare a Marx, la merce e lo spettacolo: il fatto di aver rimosso, negato, congedato i propri processi di produzione e di apparire belli e fatti, compiuti, offerti: causa e fine di se stessi, doni del cielo, incarnazioni della creazione divina – insomma tutto l'opposto di una nascita, di una prova. Non c'è quindi da aspettarsi che la messa in disparte di ogni lavoro effettuato in campo spettacolare riesca a far "lavorare" gli spettatori. Dato che sembra esser stata prodotta "senza lavoro", la scena dà l'impressione di arrivare agli spettatori senza alcun "lavoro" supplementare. Siamo nell'ideologia della *trasparenza* – termine che da dieci anni a questa parte si mostra come parola d'ordine dei poteri politici, il principale slogan pubblicitario, quello che mette a posto le coscienze; era già la forma ultima e trionfante della *comunicazione*; ci as-

sicurava che, fra "emittente" e "ricevente" (come fra spettacolo e spettatore) non c'era nessuna alterazione del messaggio, nessuna resistenza, nessuna perdita, niente che "lavorasse", nel senso che si dà a questo termine parlando di una preoccupazione o di un problema che ci lavora dentro[6]. La comunicazione come felicità impeccabile. Successo incantato. I messaggi circolerebbero identici a se stessi, incorruttibili: non si penserebbe mai di metterne in discussione le condizioni di elaborazione, di trasmissione e di ricezione – così umane, così sociali. La comunicazione è la grazia!

Non c'è da andare troppo lontano: questa trasparenza si pone come ideale del mercato, sogno della merce[7]; ed è proprio attraverso questo sogno di una comunicazione epurata che si realizzano oggi i procedimenti di controllo sociale: marketing, pubblicità, ma anche regime dell'informazione così come ce la presentano i mezzi televisivi. Non si tratta forse di ridurre i cittadini al ruolo più passivo, quello di consumatori ("riceventi") pensati e agiti da coloro che chiameremo con Pierre Bourdieu i nuovi "padroni del mondo"[8]?

3. *Lavoro della scrittura*. Al contrario, al di là o al di qua dell'illusione, cioè della "somiglianza" del ritratto (che ha a che vedere con la prestazione del ritrattista), al *fotospettatore* si richiede più o meno di "lavorare": di percepire un tempo complesso (il "questo è stato" davanti all'obbiettivo combinato con il "questo è" davanti al mio sguardo), un quadro, una distanza, un asse; è quindi messo a confronto con un concatenarsi di presenze-assenze: del corpo fotografato, dell'istante, dell'aleatorio, della luce – giochi di forme non riconducibili a "effetti", più ambigui, più segreti; può allora prendersi il tempo per sognare, far durare le sensazioni, costruire le emozioni. In breve: molto di quel che si verifica nella proiezione cinematografica, meno il movimento.

Da un lato, le attrazioni da fiera popolare: frammenti di spettacolo che si offrono con facilità, richiedono solo poco "lavoro" alla percezione, all'attenzione, alla riflessione; dall'altro, la fotografia: elaborazione più potente, che coniuga il passato col presente, la morte con ciò che vive, il visibile con l'invisibile, il corpo con l'anima[9]. Lo spettacolo (ogni spettacolo) è accumulatorio e dispersivo ("sempre di più, sempre altrove"); la scrittura, con cui la fotografia ha a che fare, non solo per l'ottica e l'inquadratura (la superficie, il limite, la linea), ma dal punto di vista stesso della chimica (la traccia, il deposito, il segno) è, invece, sottrattiva; piega il proprio spettatore a un esercizio di frustrazione: selettiva, esclusiva, arbitraria, non ci mostra tutto, non "dice" tutto, non necessariamente segnala il proprio merito, a differenza anche qui delle industrie spettacolari, tese a vendere innanzitutto l'attrazione stessa in quanto "attraente".

Questa origine bifida (fiera popolare e fotografia) permette di supporre che tutto lo sforzo del cinema sia stato di combinare più o meno abilmente le due logiche antagoniste dello spettacolo e della scrittura. L'una, dunque, che va nel senso della soddisfazione della pulsione scopica: va bene tutto purché vibri, si muova, palpiti, scintilli (esempio: l'imperativo della televisione americana – Pbs – che nessuna inquadratura di un reportage duri più di dodici secondi!); l'altra, che va nel senso della frustrazione di questa stessa pulsione: inquadrature fisse, piani che durano, cornice come mascherino che occulta una parte del visibile, gioco del fuori campo… Se volete, per prendere gli esempi più alti delle due tendenze, Luc Besson da una parte, Robert Bresson dall'altra.

4. *Nascondere il lavoro, cancellare le tracce*. Insomma, il mondo rutilante dello spettacolo non confessa volentieri – né semplicemente mostra – di cosa è fatto, com'è fabbricato, quali sforzi, quali violenze, anche, sono in azione fin nella più leggera delle commedie. Ripetiamolo: la regola d'oro dell'illusione – a cominciare da quella del circo, che suppone giustamente l'innocenza dello spettatore – vuole che non si noti nessuno sforzo, a meno che non sia parte integrante del gioco: così gli acrobati fingono di sbagliare il proprio numero almeno una volta, e senza dubbio sarà più difficile (richiederà loro maggior lavoro) fingere di sbagliare che riuscirlo in pieno. Niente dunque deve cancellare il sorriso del virtuoso, niente deve trasudare delle sue fatiche. È divertente notare come siamo qui agli antipodi dello sport, in cui dai campioni ci si aspetta non solo che "dominino" gli altri, e la propria specialità, ma che ci mostrino quanto costi tutto questo, il prezzo che pagano: sofferenza, sudore e lacrime. Montare uno spettacolo, recitare, rappresentare, è fingere, qualunque cosa accada; ma è innanzitutto *fingere di non faticare a farlo*: il lavoro deve restare *invisibile*, come d'altronde non dev'essere esposto (svelato) lo sfruttamento di quelli che, da Broadway a Disneyland, *lavorano allo spettacolo che nega il loro lavoro*. E quando accade che la commedia musicale hollywoodiana prenda se stessa come motivo drammatico, e quindi non possa fare a meno di parlare delle proprie condizioni di produzione e di fabbricazione, del lavoro che la fa nascere (*Cantando sotto la pioggia*[10] resta l'archetipo di questa *mise en abyme* non priva di vertigine narcisistica), allora sta bene attenta a *dosare* le scene "di lavoro" – sofferenza, fatica, angoscia – in modo che l'insieme risulti dolce per lo spettatore, e che le violenze del lavoro passino piuttosto per le fantasie del gioco.

Questo solo esempio ci permette di capire l'infelice sorte riservata al lavoro nella grande maggioranza dei film di finzione e come la parte di cinema sostenuta dall'industria dello spettacolo sia poco attratta dalla rappresentazione del lavoro, giudicata infatti troppo faticosa, poco lu-

singhiera, poco stimolante, in grado solo di aggiungere fatica alla fatica e infine gravata da troppi pericoli (economici e politici).

5. *Visibile/invisibile*. Resta il cinema documentario. Anche qui, difficoltà. A esser determinante nella rappresentazione del lavoro alienato è proprio quel che rimane invisibile o poco visibile: lo sfruttamento stesso. È qualcosa di difficilmente filmabile; l'organizzazione dell'oppressione, i rapporti di forza, la violenza sorda che illividisce i reparti o gli uffici. D'altra parte è proprio per questa eccellente ragione che i migliori documentari sul mondo del lavoro sono film su scioperi o su lotte sociali[11]. In questi casi, è del tutto evidente, la parola operaia si scatena, le oppressioni sono indicate per filo e per segno e denunciate, le censure e i timori volano in mille pezzi sotto la pressione della lotta, la rivolta agisce come rivelatrice di una coartazione, di una violenza sociale subita in tempi normali in condizioni di mutismo – e quindi non semplice da filmare, anche ove le industrie stesse lo permettessero[12].

Al di fuori dagli scioperi o dei conflitti sociali, le circostanze "normali" fanno sì che il cineasta si attenga solo alla visibilità del lavoro, cioè a quello che gli è sia *permesso* che *possibile* filmare. Gesti e macchine. Vorrei sottolineare come qui si sviluppi una parentela – macchinica – fra il cinema e il mondo del lavoro (meccanizzato o no). La macchina per fabbricare visibile incontra la visibilità organizzata delle macchine. «Movimento di movimenti» (Deleuze), il cinema è innanzitutto una macchina erede di altre macchine, da cui è ossessionata e come affascinata. Dialogo di macchine. Attrazione e seduzione che fanno sì che nelle rappresentazioni del lavoro le dimensioni plastiche e coreografiche siano messe in primo piano. Adorazione della superficie e del movimento come quintessenza dello spettacolo. Si vedano i film industriali, le pubblicità, i reportage, le attualità televisive: di fronte al numero di immagini di *balletto meccanico* (titolo di un film di Fernand Léger[13]), alla cura per l'inquadratura, alla concatenazione delle carrellate, si sente come un godimento degli operatori a filmare macchine, attrezzi, gru, carrozzerie, presse, tutto quel che si muove nel clamore del metallo, tutto quel che scivola, urta, si solleva e ricade giù secondo l'immutabile cadenza della scansione metronomica. Erotica delle macchine perfettamente captata dalla macchina cinerotica.

6. *Giocare il lavoro*[14]. Era necessario credere assolutamente, come Dziga Vertov, nell'emancipazione del lavoro a opera del comunismo professato in Unione Sovietica, per poterlo filmare, questo lavoratore, come *corpo che gioca con la materia e con la macchina*. È quel che mostra un'inquadratura ripetuta come un leitmotiv nelle *Kino Prava* di Vertov (1924-1925): un operaio danza, al suo posto di lavoro, afferrando un fi-

lo d'acciaio in fusione e facendolo scivolare da una filiera all'altra. Slancio, torsione, posture coreografiche. È senza dubbio una delle prime volte in cui al cinema i gesti del lavoro si confondono con quelli del gioco o della danza (potrebbe essere il caso, oggi, dei *ralenti* delle scene sportive). Ripetizione di una ripetizione[15]. Si cambia di durata, si cambia di *tempo* musicale. Idealizzazione delle materie e del corpo. Esaltazione delle forme. È quello che il cinema desidera e porta a compimento: abbellire il mondo. Risposta del cinema al dogma produttivista: l'operaio diventa un atleta, un danzatore, un acrobata. L'indubbia durezza del lavoro in acciaieria viene qui trasportata dalla magia cinematografica sul versante della leggerezza e della grazia. Con l'estetizzazione del gesto e della postura, con la meccanizzazione ludica del corpo, rappresentare il lavoro diventa renderlo irreale, virtuale. Il sogno vertoviano di rivestire il lavoro di fascino (per la felicità dell'uomo) è forse quello di tutti i cineasti. La cinemacchina rimpiazza il lavoro col gioco, e l'alone trepidante del gioco riveste i gesti del lavoro di una luce di scena.

È qui la trappola, per il cineasta documentarista: filmare il rapporto di sottomissione a un'altra messa in scena – quella dell'impresa, del mestiere, della specialità, del corpo sociale… addirittura della propaganda, della pubblicità (la campagna *Manpower*) – *come se fosse il rapporto cinematografico stesso*. E così far passare il primo, in genere obbligato e subito, per il secondo, in genere costruito e scelto. A differenza delle situazioni lavorative, il rapporto cinematografico, per quanta violenza eserciti sul soggetto filmato, è sempre più o meno ludico – gioco della verità, gioco dei cambiamenti – e quindi latore di autonomia, di resistenza, di libertà, di scelta soggettiva. Posso sempre rifiutare di recitare (giocare) in un film documentario. Non posso invece sempre rifiutare di piegarmi a un compito cui sono obbligato. Il patto cinematografico è sempre reversibile, al contrario del contratto di lavoro. Per il tempo che un film richiede si tratterà di strappare forse il lavoratore al suo lavoro, di estrarlo o di astrarlo dalla messa in scena imposta dall'impresa o dall'istituzione per aprire la possibilità della sua propria messa in scena, quella che darà una nuova articolazione, voluta da lui stavolta, al corpo nel lavoro e al lavoro del corpo, grazie alla macchina da presa.

Immaginiamo un documentarista un po' pigro che si trovi piuttosto bene nel dover filmare corpi che, per agire e muoversi, non hanno (finalmente!) da aspettare né i suoi ordini né le sue indicazioni. Sarà appagato dalla mobilità organizzata dei corpi al lavoro, in quanto cinematograficamente facile e felice. Il pericolo è proprio quello di far passare la regia obbligata del lavoro per la regia elaborata del gioco (della recitazione), e di fornire così, di questo lavoro, una rappresentazione perlomeno edulcorata.

Mi pare che la tendenza del cinema sia di attenuare la durata e la violenza del lavoro obbligato. Per obbligare la macchina cinematografica a confrontare la propria violenza con la violenza del lavoro obbligato, il cineasta dovrebbe procedere in controtendenza. Cioè non accelerare quel che ha una sua durata, non scorciare quanto invece ha un suo sviluppo, non sottoporre a ellissi quanto invece procede per evoluzione, non abbellire quel che di bellezza non ne ha, non contare sui piccoli miracoli meccanici per dare grazia alla pesantezza delle macchine. Fare, insomma, il contrario di quel che il cinema sa e ama fare. Filmare contro il cinema. Cosa che, vi assicuro, non succede spesso. (E questa può essere un'ulteriore spiegazione del piccolo numero di film sul lavoro).

7. *La trasparenza e il segreto*. Infaticabile e senza pace alcuna, il battito delle macchine riassume e accelera – occulta – tutto quel che nel lavoro (in ogni lavoro) ha a che fare col *processo lento*, del distrutto-costruito, del decomposto-ricomposto, della metamorfosi organica. La macchina-attrezzo è già un'idealizzazione del lavoro, tesa a perfezionarlo, a renderlo migliore per regolarità, puntualità, pulizia, velocità. E poiché la cinematografia tende a raddoppiare questa idealizzazione, si può star certi che ad essere filmato maggiormente è lo strato più irreale del lavoro. Il visibile agisce qui come *maschera* e *cosmesi*. Quel che è mostrato sottrae e occulta qualcos'altro. La parte visibile delle cose e delle relazioni ne nasconde l'altra parte, l'altra scena, occultata, dissimulata dal movimento stesso che vuol rappresentare. La «finestra aperta sul mondo» (Bazin[16]) agisce qui come un mascherino, uno schermo, un sipario che richiude la scena, un velo pudico che fa di tutto per sottrarre allo sguardo la realtà del sacrificio sociale, obbligato o consentito che sia.

Quel che è reso visibile, destinato a essere mostrato, esibito, filmato, è l'accessorio. L'importante resta nell'ombra: dello sfruttamento, nessuna immagine. È come se si tramasse qui una bizzarra alleanza fra capitale e spettacolo, sfruttamento e pubblicità, per dissimulare l'orrore ordinario del lavoro obbligato, la realtà dell'alienazione. Bisogna riprendere ed estendere la riflessione di Guy Debord[17]: nell'epoca dello spettacolo generalizzato, tutto passa per essere visibile ma non tutto lo è: la nuda verità dell'oppressione resta nascosta, e coloro che organizzano lo spettacolo, che producono *l'iperscena* della *ipervisibilità*, i padroni del mondo mediatico, agiscono e governano nella più grande segretezza. Non ci sono rivendicazioni – fino a quelle agitate dai media e dalla giustizia, di "fare luce", di "maggiore trasparenza" negli affari e nella vita pubblica – che non siano allo stesso tempo la maschera ultima della politica del segreto.

8. *Del corpo operaio*. Dunque la "trasparenza" sarebbe solo un ulteriore specchietto per le allodole, il cui primo effetto sarebbe quello di rad-

doppiare la *generalizzazione dell'atto di fede nel visibile*, soprattutto nelle sue forme più spettacolari. Lo spettacolo si è talmente generalizzato da diventare banale, e quindi deve rincarare la dose delle proprie risorse per farsi ancora notare. Ora, lavoro coatto e spettacolo arrivano ad andare d'accordo solo sulle spalle, se così posso dire, dell'operaio, nella misura in cui il corpo che lavora si trova preso in una seducente coreografia macchinica (vedi sopra).

Resta il fatto che la condizione operaia è meno spettacolare dei gesti dell'operaio. Il corpo operaio, ridotto ai significanti del fascio di muscoli e del sudore che lo imperla, o addirittura di un po' di grasso o di morchia vaporizzata che lo macchiano qua e là, è esattamente il livello di corpo e il livello di operaio che i *clip* possono sopportare. Al di là di questo c'è disagio, silenzio, buco nero. Sono più che rari i film che non si accontentano né della danza dei corpi operai, né del ritornello degli slogan; che tentano, insomma, di passare dall'esterno all'interno, di dar conto di una storia, di una vita, di un pensiero, dell'inserimento di un corpo in una tensione, in una lotta.

Tutti i corpi pongono al cinema la stessa domanda, quella dello spettatore: come crederci, più o meno? Di fatto tutti i corpi filmati hanno a che vedere con uno stesso registro documentario, siano essi corpi di commedianti o corpi di quegli attori di se stessi che sono le persone di tutti i giorni con cui facciamo dei film. Se c'è una sola cosa che possiamo definire come innovazione radicale introdotta dal cinema, questa è senza dubbio il corpo filmato.

È qui che vedrei volentieri lo spartiacque principale fra cinema di finzione e cinema documentario: in un caso e nell'altro, non si tratta dello stesso rapporto fra corpo e personaggio, inscrizione e narrazione. All'adeguamento documentario del corpo, della parola, del soggetto e del personaggio rispondono, nella finzione, la dissociazione e la ricomposizione di questi stessi elementi, disgiunti, divergenti, che il lavoro dell'attore (con quello della regia) tenta di rendere più solidali, più articolati, più coerenti.

Nel primo caso, del cinema documentario, il problema di questo adeguamento non si pone: è la petizione di principio documentaria a fare del corpo filmato una forma di esistenza attuale di un personaggio che si dà – ragionevolmente – per esistente al di fuori del film, a monte (e a valle) di ogni processo cinematografico, prima (e dopo) il legame stretto dal rapporto documentario. Il corpo filmato documentario inscrive quindi questa anteriorità (e questa posterità): una storia, una biografia, una vita che hanno preceduto il film, che forse l'hanno suscitato, e che gli sopravvive-

ranno, seppure da esso trasformati. Un *prima* in ogni caso di cui il corpo attuale, filmato, porta le tracce, visibili o no. E che io, spettatore, so essere la somma di queste tracce. Non si tratta di fede, ma di constatazione (Barthes). La macchina cinematografica, immagine e suono, registra, lo sappia e lo voglia o no, quel che ne è della vita passata attraverso e su questo corpo, la vita e la storia, il lavoro, il tempo, l'usura del tempo.

Filmando questo corpo, filmo le somme positive e negative di un'esperienza, di un passaggio. E riconosco, filmandole, così come lo spettatore le riconosce vedendole, che queste tracce in questo corpo, visibili o no, rinviano tutte alla singolarità di un soggetto che si è prestato a recitare il proprio personaggio, e che accede così al desiderio di far passare queste tracce, questo corpo, dalla sua vita extracinematografica a quest'altra vita acquisita nella relazione filmata. Su questo, io, spettatore, non posso aver dubbi: il corpo filmato rinvia al corpo reale, vi si rapporta, ne è il prodotto, è l'effetto del suo incontro con la macchina filmante[18]. Se un dubbio può sorgere (il cinespettatore infatti non smette mai di essere sottoposto alla congiura dei dubbi, al loro costante richiamo), è semmai un dubbio derivante da un debordare di realtà, una realtà tale da eccedere ogni finzione, talmente forte da diventare perciò stesso meno verosimile, meno credibile. Come si direbbe di una coincidenza felice, di un'impresa impossibile, di un gioco di magia, che sono "troppo belli per essere veri".

I personaggi che attraversano i nostri documentari sono spesso dotati di questa *potenza d'irrealtà dovuta a un eccesso di realtà*: penso al Michel de *La moindre des choses*, di Nicolas Philibert, a Djihad, gestore di "Navigation Système" in *Coute que coute*, di Claire Simon, a Mario, il minatore poeta, a Luciano, il minatore dinamitardo di *Dinamite*, di Daniele Segre…

Il corpo dell'attore "di mestiere", quand'è filmato, non beneficia, invece, di questo stesso credito biografico (un fuori dal film che costituirebbe la realtà stessa del personaggio): produce il corpo del personaggio come una posta in gioco, una sfida cui lo spettatore è pregato di credere, preghiera più o meno coinvolgente, fede più o meno facile – ecco a cos'era arrivato lo *star system* nella sua età d'oro: a far credere più al corpo dell'attore che a quello del personaggio, dato che sulla realtà potente, soprannaturale, del primo si basava la fede nella costruzione del secondo.

Per queste stesse ragioni, i *corpi problematici* nelle nostre società, cioè quelli che non sono direttamente modellati e formattati per e dalla pubblicità, lo spettacolo, lo sport…, questi corpi (il cui elenco sarebbe infinito) sono impersonati sempre meno dagli attori professionisti del mo-

mento: i cineasti ricorrono semmai ad attori molto giovani, a esordienti, quando non addirittura ad attori non professionisti, che recitano solo in un'occasione (*La vie revée des anges*, *La Promesse*, *Rosetta*, *L'Humanité*[19]). Si evidenzia uno scarto sempre più irriducibile tra il tema profondo dell'adeguamento del corpo filmato al soggetto del film e i corpi della convenzione spettacolare – col suo corteo di luccichii feticistici, la sua effervescenza un po' forzata, le sue virtù diversive… Ecco perché, mi sembra, *gli operai sono impersonati da operai*[20]: cioè lo sono nei film documentari assai più che nei film di finzione: dal 1990, una sessantina di documentari – rispetto a quante produzioni di finzione? Ancora una volta, è il cinema documentario a insegnarci dove ci troviamo, qui e ora, collettivamente, a dirci quale parte del nostro essere collettivo abbiamo eluso e quale abbiamo rimosso, qual è lo stato delle rappresentazioni che condividiamo.

9. *Cancellazione e resistenza*. Ora, a partire dalla dissoluzione del "comunismo reale" in Unione Sovietica, e ancor più a partire dalla caduta del muro e dal tornado bianco della "glasnost" (trasparenza: vedi caso), ci siamo allontanati dai tempi in cui, insieme benedetta e maledetta, Hollywood si preoccupava di distrarre gli operai dalle fatiche reali del lavoro, di svuotar loro la testa dopo che la catena di montaggio gli aveva svuotato il corpo. Distrarre non basta più. Bisogna che sia precluso, immaginariamente annullato, abbandonato come nullo e insignificante tutto quel che minaccia il principio di distrazione. Le *cinetelefinzioni* odierne, sulla scia dei modelli hollywoodiani ritenuti insuperabili e dei modelli televisivi ritenuti un riferimento economico e ideologico obbligato, non hanno più alcuna ragione di filmare gli operai al lavoro. La distrazione invade tutto, respinge tutto quel che non è tale: ed è al prezzo di perdere la loro condizione di operai che gli operai stessi sono incitati al consumo sfrenato di quelle merci che, in quanto operai, producono…

La situazione degli operai, che già non era brillante, è divenuta letteralmente opaca: non c'è più niente da vedere perché non c'è più desiderio di vedere *questo*. Gli operai di oggi non sono assolutamente più quelli del 1968: rispetto ad allora non sono meno reali, sono fatti della nostra stessa carne, vivono, soffrono, amano, e soprattutto lavorano, qui e ora. Noi come loro. Noi, collettivamente. Salvo il fatto che loro sono nel posto sbagliato, in duplice senso: il posto dei "perdenti" del presente si trova anche ad essere quello dei perduti della storia. Questo posto duplice è quello della scomparsa del mondo operaio, non come realtà dello sfruttamento: *come immaginario dell'emancipazione*. La condizione operaia ridotta alla sottomissione e alla concertazione interessa ormai poco, così sembra, gli operai stessi per primi, stanchi di girare in tondo attaccati alla solita catena di montaggio di cui varia solo la lunghezza. All'o-

rizzonte, la morte, senza neppure la consolazione di una trasmissione "alle generazioni future"; né uomo, né mondo nuovi. Lottare, verbo sempre al presente, presente fino all'estinzione.

Quale trasmissione, quale eredità? È questa coscienza della fine di una coscienza storica – non di una storia – che ci narrano due dei più recenti film documentari sulla condizione operaia. Prendiamo *Dinamite* di Daniele Segre, prendiamo *Charbons ardents* di Jean-Michel Carré: questi due film hanno in comune assai più dell'implicita rima dei due titoli, o del fatto che trattano esclusivamente delle lotte dei minatori: sul fondo di queste lotte compare un altro tema, ed è che le miniere sono morte, più che per la loro sopraggiunta "non redditività", per il disinteresse sia da parte dei fornitori di capitale, stufi della combattività dei minatori, e ancor più della loro storia, la loro eroica storia – la loro eredità simbolica –, sia da parte delle classi medie, consumatrici senza capitali, liquidatrici di un'eredità di cui non sanno che fare e che li infastidisce perché veicola moralità: lasceranno che questa eredità respinta si perda, e con essa il gesto operaio, nelle acque gelide del disprezzo (Silvio Berlusconi incarna esplicitamente questo nuovo dato morale: lo spettacolo è tutto, il lavoro niente; e gli "animatori" operai della miniera gallese, loro malgrado, gli fanno eco). In un caso come nell'altro, la macchina sociale si inceppa. Tutto è diventato difficile: assicurare il buon funzionamento e la sicurezza delle gallerie, sciopero o no; organizzarsi collettivamente per la conduzione dello sciopero (*Dinamite*) come per la gestione della miniera di cui si sono riappropriati i minatori, divenuti suoi comproprietari (*Charbons ardents*); resistere, imporsi sulla lunga durata; e per questo, farsi desiderare, più ancora che temere, da tutto ciò che è rimasto fuori: gli altri lavoratori, i sindacati, i padroni, i politici – gli spettatori. La domanda si pone in entrambi i casi, a cinque anni di distanza e da un capo all'altro dell'Europa: come tramandare quanto si è ereditato? E, soprattutto, a chi tramandarlo? Insomma, nel primo caso, in Sardegna, e nel secondo, nella regione del Galles, i minatori si sentono davvero soli.

Soli, se posso dire, col film che stanno facendo. Ma i minatori gallesi non hanno più granché da dire a quelli che li stanno filmando, non immaginano più granché nei confronti di quelli che, altrove, in un altro momento, verranno a vederli e ad ascoltarli; non assistono neanche più alle proprie assemblee, i loro corpi sgusciano fuori scena; stanno zitti e lasciano la parola profetica – a sua volta usuratissima – ai loro delegati, che peraltro essi seguono senza crederci; sono stanchi di aver lottato, di aver vinto; non sanno più che farsene del loro lavoro, di questo strumento che hanno ricomprato, della loro vita, se non farli durare nella ripetizione; benché abitati dalla preoccupazione di tramandare – e il film c'è per que-

sto – non sanno più cosa tramandare, né a chi, di quanto sta morendo sotto i loro e i nostri occhi. Questa loro condizione errabonda viene filmata. Appare incerta la relazione dei corpi filmati con la macchina che li filma: del dispositivo cinematografico, benché fatto di ascolto e di presenza, questi corpi si fanno carico al minimo. Uomini che hanno condiviso la lotta, il lavoro, la proprietà, non condividono più la parola. Non ci riescono, le parole non passano. Non ci sono più eredi: sono loro gli eredi di se stessi, di quel che hanno costruito e che non è cosa da poco: una miniera posseduta e autogestita collettivamente. Questo non interessa a nessuno. Salvo a loro: devono solo cambiar posto, ruolo, mestiere. Diventare le guide di un museo della miniera. La dose d'ironia diventa troppo forte, non ride più nessuno.

La relazione dei minatori col film risiede innanzitutto in questa confessione di un'usura della speranza, "no future". La loro partecipazione assume da subito i connotati della delusione. Non si può fare granché contro la piega che ha preso il mondo. Nemmeno il cinema ci può più far niente. Ecco come, io spettatore, eredito a mia volta questa disperazione, la disperazione dell'impossibilità stessa di un'eredità.

Quanto ai minatori sardi, loro sono sotto tensione, nel cuore della lotta. La loro disperazione, non meno dolorosa, è più viva. Con questo film, loro sono in una situazione testamentaria: dopo di loro, dopo di esso, più niente, la morte, annunciata, attesa, utopia finale, "o tutti, o nessuno". Non hanno più illusioni (né fede). Hanno capito, capiscono nel corso stesso del film che la loro lotta non interessa più molta gente – salvo ciò che sta al margine stesso del cinema-spettacolo: quelli del cinema documentario, le persone che fanno il film. Chi possono ancora colpire, a chi parlare, da chi essere ascoltati? Lavoratori come loro senza dubbio, o forse, ne esistono; magari lavoratori altrettanto sfruttati e quindi sensibili al loro sfruttamento? Ma né i sindacati, né i padroni, e ancor meno i giornalisti della televisione. I minatori sardi parlano al vuoto, o piuttosto, tramite un dispositivo cinematografico fatto anche qui di presenza e di ascolto attivo, parlano a se stessi come se fossero divenuti i fantasmi della miniera, parlano alla notte dei tempi, quella che li trattiene sul fondo della miniera.

In questa come nell'altra miniera, viene posta, e duramente, la questione dei sindacati e delle rappresentanze elette dai minatori – quelli che fungono da legame col mondo, col capitale. È di un certo interesse notare che in entrambi i casi la fiducia dei minatori nei propri delegati cala, è già calata, è sempre sul punto di calare ancora. Ai minatori sardi la lotta sembra già persa, i loro sindacati sconfitti, se non complici, ed essi stessi colpevoli della disaffezione verso le responsabilità sindacali; il mondo degli affari ormai lontano, a migliaia di anni luce, e il solo vero rifugio la

miniera, in quanto materna e femminile. Come a dire che questi uomini della miniera non credono più alla lotta, che tuttavia conducono "fino in fondo", e perfino, esplicitamente "fino alla morte" (da qui il titolo del film). La parola sulla miniera è allora una parola poetica: si tratta di conquistare valori altri rispetto a quelli del mondo mercantile. I grilli possono diventare un riferimento, più ancora che il carbone. La miniera è una donna, un ventre di donna; il mestiere una relazione amorosa; la morte una dimensione dell'amore; si tratta di sparire *insieme*.

Quanto ai Gallesi, non sono messi meglio. I loro eletti si presentano bene – torna la questione dei corpi, che scoppia a tratti nell'opposizione fra i corpi in forma smagliante e ancora combattivi dei delegati e i corpi usurati dei minatori – hanno dei bei progetti, ma chi ci si riconosce? Trasformare la miniera comprata coi risparmi dei minatori in centro turistico, albergo sotterraneo, visita ai pozzi, museo e raccolta delle tradizioni? Un minatore dice: "Sulla carta sembra perfetto. È come il comunismo, finché non c'è è bellissimo, ma poi bisogna vedere nella pratica." Un altro: "Abbiamo osato arrampicarci di qualche gradino sulla scala… elevarci al di sopra della nostra condizione…" (Si riconoscerà in queste parole l'eco del silenzio del padre di *Ressources humaines*[21]). Parole di deflazione, di ritirata, esitanti, domate, ancora riluttanti eppure già usurate. Benché diventati i padroni di se stessi (ci sono comunque dei direttori eletti), i minatori non vogliono cambiar pelle: la miniera per i minatori, basta. Il discorso mercantile dei direttori appare invece come proposito liquidatorio: imbalsamare la miniera per salvarne l'insegnamento ma trasformandola nel suo contrario: una disneyland della miniera. Il che per loro vuol dire, anche, e cito: "Rinunciare alla rivoluzione…"

Nel primo caso, in Sardegna, i minatori parlano nel vuoto. Nel secondo, nella regione del Galles, non ascoltano più. In *Dinamite* come in *Charbons ardents* gli operai capiscono che il loro mondo, i loro valori, la loro storia non sono più niente nella società spettacolar-mercantile. Hanno perso la battaglia dell'immaginario, delle rappresentazioni, dei media, della pubblicità. E sta al cinema documentario veicolare (e senza dubbio acuire) questa presa di coscienza, questa consapevolezza nuova e dolorosa di quanti, solo qualche decennio fa, si vedevano al centro del mondo e si vedono ora messi da parte. Crisi della presenza, della parola, dell'ascolto: proprio quello che il cinema mette in gioco viene qui esasperato e deluso. Ci vuole del cinema per insegnarci fino a che punto la parola operaia è divenuta, oggi, inascoltabile. Ogni parola, al cinema, fa appello a un ascolto, lo presuppone. Il cinema sente oggi quanto l'ascolto sociale della parola operaia si sia dissolto.

D'altra parte di cosa potrebbe parlare, questa parola, filmata qui e ora, se non della propria scomparsa? È a partire da questo *mutismo operaio* che oggi si può ancora pensare (filmare) la "parola operaia": parola della mancanza, dell'impossibilità di essere intesa. Cosa sarebbe una parola operaia che parlasse solo del limite della propria condizione, che non dicesse che, in un modo o nell'altro, bisogna cambiare il mondo perché questa condizione stessa venga cambiata?

(*traduzione di Sandra Lischi*)

Note

1 Riprendo qui alcuni temi già trattati in articoli pubblicati sulla rivista «Images documentaires»: *Filmer le travail* (n. 24, 1996) e *Parole ouvrière* (n. 37-38, 2000).

2 È significativo che il *primo* film mostri la *Sortie d'usine Lumière* («L'uscita dalla fabbrica Lumière»): ne parlerò più avanti. Questo tema è sviluppato nell'interessantissimo film-saggio di Harun Farocki: *Les ouvriers quittent l'usine* («Gli operai lasciano la fabbrica», Francia, 1995), in cui si constata, con l'autore, che le (rare) finzioni incentrate sul mondo operaio si fermano ai cancelli delle fabbriche. Farocki monta ad anello le inquadrature in cui si vedono operai e operaie arrivare davanti alle fabbriche, o uscirne, e i racconti finiscono o cominciano qui: sulla porta. La stessa cosa viene sottolineata, nel numero di «Images documentaires» dedicato al tema *Filmer le travail*, cit., negli articoli di Gérard Collas e Gérard Leblanc, cui rinvio il lettore.

3 *Metropolis* (Id., Germania, 1926) di F. LANG; *Tempi moderni* (*Modern Times*, Usa, 1936), di Ch. CHAPLIN.

4 Cfr. J. DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Editions Galilée, 1993 (ed. it. *Spettri di Marx*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994). [N.d.t: si è lasciato nel testo il termine francese «escamotage», che corrisponde al termine «Eskamotage» usato dallo stesso Marx. Derrida: «La parola "escamotage" dice il sotterfugio o il furto nello scambio delle merci, ma anzitutto il gioco di prestigio con cui un illusionista fa sparire anche il corpo più sensibile. Si tratta di un'arte o di una tecnica del *far sparire*. L'*escamoteur* sa rendere *in-apparente*». (Dall'edizione italiana, trad. di Gaetano Chiurazzi, pag. 162).]

5 Il che torna a postulare una funzione-spettatore implicita in ogni messa in scena, in ogni sistema scenico: a partire dal teatro (che a sua volta deriva da rituali sacrificali), la scena della rappresentazione si forma dalla scena propriamente detta – in quanto sospesa, tagliata fuori dal mondo per un tempo determinato – e dall'articolazione di questa scena con la sala, cioè con spettatori, considerati al tempo stesso come soggetti della rappresentazione e soggetti della società che produce la rappresentazione. Ad esser "messa in scena", portata sulla scena, rappresentata, è la relazione dello spettatore (di ogni spettatore) con lo spettacolo.

6 [N.d.t: L'autore usa il termine «travail» anche nelle sue accezioni di «elaborazione» e di «travaglio», nel senso di preoccupazione.]

7 Si vedano le due opere di M. SURYA: *De la domination* (Farrago, 1998) e *De l'argent* (Payot, 2000).

8 P. BOURDIEU, *Adresse aux maitres du monde*: si tratta di quelli che controllano attualmente i mezzi d'informazione e, appunto, di comunicazione, dalla Sony a Microsoft, passando per la Time-Warner.

9 Mi riferisco qui al libro principale di R. BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Cahiers du Cinéma, Seuil, 1980 (ed. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, trad. di Renzo Guidieri), e precisamente al «la cosa è stata là» della fotografia. Quanto all'importanza della pittura di ritratto, si veda J.L. NANCY, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.

10 *Cantando sotto la pioggia* (*Singin' in the Rain*, Usa, 1952), di S. DONEN e G. KELLY.

11 Citiamo, fra cento documentari: *A' bientôt j'éspère* («A presto, spero», Francia, 1967), di CH. MARKER e M. MARRET; *La reprise du travail aux usines Wonder* («La ripresa del lavoro nelle officine Wonder», Francia, 1968) di J. WILLEMONT e P. BONNEAU; *Classe de lutte* («Classe di lotta», Francia, 1969) del Groupe Medvedkine; *Harlan County*, («Contea di Harlan», Usa, 1977) di B. KOPPLE; *Dinamite* (Italia, 1994), di D. SEGRE; *Reprise* («Ripresa», Francia, 1996) di H. LE ROUX; *Charbons ardents*, («Carboni ardenti», Francia, 1998) di J.M. CARRÉ.

12 Vorrei qui prendere a esempio uno dei miei film sul mondo del lavoro (sugli impiegati della Securité Sociale), *La vraie vie dans les bureaux* («La vera vita negli uffici», Francia, 1993): la direzione della Cassa regionale assicurazione malattie dell'Ile de France – la Cramif – mi aveva dato carta bianca per filmare a mio piacimento gli impiegati (di cui l'ottanta per cento donne) "senza qualifica", quelli che sono definiti "sul gradino più basso della scala". Allora alcune volontarie (una cinquantina su più di duemila salariati) dimostrarono di riuscire ad avere il coraggio di parlare, sfidando i rischi di rappresaglie.

13 *Balletto meccanico* (*Ballet mécanique*, Francia, 1924), di F. LÉGER e D. MURPHY.

14 [N.d.t.: Qui, come in seguito, l'autore utilizza la duplice accezione delle parole *jeu* e *jouer* (gioco, giocare) che in francese – come in altre lingue – significano anche recitazione, recitare.]

15 [N.d.t.: «Répétition» significa sia ripetizione che prova di uno spettacolo. Questa duplice accezione è ribadita dall'uso, nella frase seguente, della parola «tempo» (in italiano nel testo).]

16 [N.d.r.: il rimando è a A. BAZIN, *Che cos'è il cinema?*, Milano, Garzanti, 1960.]

17 [N.d.r.: il rimando è a G. DEBORD, *La società dello spettacolo*, Firenze, Vallecchi, 1977.]

18 Si ritrova qui l'imperativo dell'«è stato» sottolineato da Roland Barthes a proposito della fotografia (in R. BARTHES, *La chambre claire*, cit.).

19 *La vie revée des anges* (*La vita sognata degli angeli*, Francia, 1998) di E. ZONCA; *La Promesse*, (Id., Belgio/Francia, 1996) e *Rosetta* (Id., Belgio/Francia, 1999), entrambi di J. P. e J. L. DARDENNE; *L'Humanité* (Id., Francia, 1999) di B. DUMONT.

20 Penso – fra varie altre figure emblematiche – a Olegario, operaio tipografo, in *Republica, journal du peuple* (Francia, 1998), di GINETTE LAVIGNE.

21 Il film (fiction) di Laurent Cantet che, uscito a Parigi in primavera, ha incontrato un certo successo di pubblico e di critica: come se fosse la "prima volta", dopo lustri, che il cinema (prodotto dalla televisione) osasse infine rompere il tabù della non rappresentabilità della condizione operaia sullo schermo. Vero per la finzione, lo ripeto, e non per il documentario: è sufficiente menzionare il successo di pubblico (sempre nei cinema parigini) di *Reprises* di HERVÉ LE ROUX. [N.d.r.: Il film di Cantet è uscito anche in Italia con il titolo *Risorse umane* ed ha avuto una buona accoglienza dal pubblico e dalla critica. Ha vinto, tra l'altro, il premio Cipputi nell'edizione del 1999 del Torino Film Festival.]

Il sudore immaginario
La rappresentazione del lavoro nelle *vues* Lumière

*Marco Bertozzi**

1. *Fra Edison e i Lumière*

Interpellato oggi, il cinema nascente offre racconti di una sconcertante forza documentale. Si tratta di racconti ibridi, prodotti da quei processi di contaminazione scientifico-spettacolare che permeano la fase delle origini e illuminano la Storia, al di là dei contenuti, sugli immaginari e le mentalità dei suoi produttori. Dalle consunte – per il supporto – quanto pregnanti immagini degli albori, i recenti cataloghi delle produzioni Edison e Lumière tracciano filologie e tassonomie dalle quali risulta primigenia rappresentazione di fabbrica (*en plain air*) la versione di *Sortie d'usine* (n. 91/I) del 1895[1]. Solo del 1896 è l'analogo film Edison (*Employees Leaving Factory* o *Clark's Thread Mill*), girato alla fine di ottobre da William Heise. Sul tema del lavoro, i primi film di Edison si distinguono piuttosto con azioni-lemma della civiltà industriale, quali il classico *Blacksmithing Scene* (n. 16, maggio 1893), nel quale tre operai all'incudine forgiano il metallo incandescente, alternandosi ritmicamente all'opera[2]; o nel suo *Dickson Experimental Sound Film* (n. 125), girato fra il settembre del 1894 e il 2 aprile dell'anno successivo, sempre da Heise, in cui una scena tripartita mostra l'altoparlante, un violinista (probabilmente Charles D'Almaine, impiegato di Edison e a lui somigliante) e due uomini danzare abbracciati. All'Edison degli anni fra il '92 e il '95 – oltre alla proiezione – manca lo scenario urbano, anche se filmare semplici azioni all'interno della Black Maria[3] può rinviare comunque ad un contesto paesaggistico, attraverso un approccio metonimico. È il caso di un altro grande *topos* delle origini, i pompieri, un salvataggio dei quali è ricostruito in studio e ripreso da Heise in *Fire Rescue* (n. 102, autunno-inverno 1894). Simulata, ancorché all'aperto, è pure l'*Alerte de pompiers* (n. 246) dei Lumière, girata a Londra prima del 17 maggio '96, probabilmente da Alexandre Promio. L'11 ottobre dello stesso anno la ricostruzione è di più ampio respiro: quattro vedute lionesi – *Pompiers: sortie de la pompe* (n. 76), *Pompiers: mise en batterie* (n. 77), *Pompiers: attaque du feu* (n. 78) e *Pompiers: sauvetage* (n. 79) – illustrano l'evidente simulazione delle azioni di salvataggio. Il mese successivo Edison produ-

* Docente di Cinematografia documentaria presso l'Università degli Studi Roma Tre

ce *Going to the Fire* (n. 258, 14 novembre 1896), dove finalmente osserviamo le strade di una città americana (Newark, nello stato di New York), riprese da Heise. Sicuramente girati in città sono gli spettacolari interventi dei pompieri a Dublino e a Parigi, prontamente ripresi dagli operatori Lumière fra il 1896 e il 1897: *Dublin: Pompiers. Un incendie I, II,* (n. 710 e 711) e *Paris: un incendie* (n. 780).

2. *Un modello tripartito*

Vorrei concentrarmi sulle *vues* Lumière per osservare come scelte ed esclusioni della casa lionese tracciano, veduta dopo veduta, i percorsi di una laboriosa modernità urbana. Il lavoro emerge dapprima come processo tecnico. Si compiono determinate azioni e si utilizzano determinati utensili. La rappresentazione ha una forma bruta, trasparente. Ecco il muratore, il fabbro, il falegname, il metallurgico: un badile, un mantice, una sega, un carrello. Il dinamismo delle immagini è funzionale alla vocazione del lavoro manuale. L'azione di *Abbatage d'un arbre* (n. 6), *Démolition d'un mur* (n. 40 a e b), *Défournage de coke* (n. 122), *Chargement de coke* (n. 123), *Transport d'une locomotive* (n. 930) è inscritta sin dal titolo: la veduta consiste nell'evidenziarne la durata, spesso la ripetitività[4]. Il lavoro intellettuale, statico, non viene ripreso, emergendo piuttosto nelle sue evidenze gerarchiche: acclamato in quanto principesco, militare, religioso.

A un secondo livello il lavoro emerge come topografia. I suoi spazi, i suoi territori, sono tracciati attraverso precise scelte stilistiche: è qui che, componendone i paesaggi, la logica del punto di vista si fa preponderante. L'azione si esplica in un luogo, ne riempie lo spazio scenico, ne definisce il fuoco: le interrelazioni fra "personaggi" – lavoratori e ambiente – configurano permeabilità e saturazione del quadro. *Abbatage d'un arbre* e *Démolition d'un mur* mostrano i cortili delle officine Lumière attraverso il fare degli operai; *Scieurs de bois* (n. 93) illustra l'opera di tre segantini nella tranquilla Place Saint-François di Losanna, probabilmente ripresi da Constant Girel; *Laveuses sur la rivière* (n. 626) colpisce per l'organizzazione seriale di uno scomparso "luogo delle donne", il lavatoio pubblico, inserito in una più ampia osmosi, anche questa ormai perduta, fra elemento acquatico e vita in città[5]. Altra, evidente, contestualizzazione del lavoro, riguarda le numerose vedute di mercati, nelle quali l'azione di compra-vendita si smarrisce a favore di una rappresentazione del brulichio della folla: ecco il *Marché aux poissons* (n. 135) del porto di Marsiglia, il *Marché, I* (n. 401) di Jaffa o il *Marché* (n. 207) di Tunisi. Sorprendente risulta anche l'attenzione degli operatori ai vari navali: spettacolare la saturazione del quadro compiuta dal colosso in lenta, ma costante, discesa verso l'acqua, fra ali di folla festante. Ecco il *Lancement d'un navire* (n. 57) dai cantieri navali di Seyne-sur-mer; ecco *Livourne:*

lancement du cuirassé "Varèse" (n. 629), mentre salpa dai cantieri dei fratelli Orlando; poi *Naples: lancement du cuirassé "Emmanuel-Philibert"* (n. 782) girata a Castellamare di Stabia e *Kiel: lancement du "Furst-Bismarck"* (n. 785). Fra etica del lavoro e desiderio di festa, il varo di queste grandi unità navali unisce moderne vocazioni industriali ed esaltate ispirazioni patriottiche.

Il lavoro come retorica – terzo livello – appare nelle pose e nelle attitudini militari dei lavoratori ripresi e nei movimenti preordinati di una messa in scena apparentemente debole ma, in realtà, assai strutturata. La recita del corpo sembra perseguire quei fini che Demenÿ propagandava con motivazioni razional-pedagogiche[6]. Visione positivista del corpo, studio della danza, antropologia fisica, manualistica teatrale e ginnastica militare paiono fondersi in un immaginario meccanico ben evidente in certe vedute Lumière: non solo nelle numerose esercitazioni dei pompieri, nelle vedute militari alla *24ème chasseurs alpins: Leçon de boxe* (n. 171) o ne *Les Gymnastes à Turin* (n. 1057) – filmata in occasione dell'Esposizione del 1898 – ma anche nel preordinato incedere delle balie in *Défilé de voitures de bébés à la pouponnière* (n. 1099) o, in aperta campagna, nella rigida organizzazione seriale dei *Faneurs* (n. 635) di Ayzac, sui Pirenei orientali.

Il rapporto delle vedute Lumière con il mondo del lavoro è anche il rapporto più generale instaurato dai processi di produzione dell'industria cinematografica con la fabbrica e la produzione seriale. Per Ansano Giannarelli è significativo «il fatto che il linguaggio filmico scaturisca dalla materialità di processi che attengono alla meccanica e all'ottica e alla chimica (la cinecamera e i suoi obiettivi, la pellicola e i suoi processi di sviluppo e di stampa), e che alla sua "scoperta" concorrano anche specifici interessi della nascente industria moderna. È un rapporto svelato altresì dalla singolare coincidenza nell'uso di un termine – "montaggio" – che caratterizza sia la "catena" della fabbrica sia l'articolazione del linguaggio filmico»[7]. La scomposizione dell'uomo macchina diviene cinghia di trasmissione fra il visibile promesso dal cinematografo e il visibile, autonomo, dell'esperienza alienata di fabbrica. Evocato da Benjamin è «il giorno in cui il film corrispose a un nuovo e urgente bisogno di stimoli. Nel film la percezione a scatti si afferma come principio formale. Ciò che determina il ritmo della produzione a catena, condiziona, nel film, il ritmo della ricezione»[8]. Forse non è un caso se la folla degli operai e delle operaie in uscita dagli atelier Lumière in *Sortie d'usine* avanza compatta verso la camera, in un movimento di autorappresentazione che coinvolge, oltre allo stupore per il profluvio di effetti di realtà garantiti dal *cinématographe*, anche le strutture mercantili e fordiste della futura industria cinematografica. Tutto pare già inscritto, all'atto partogenetico, in un visibile scandito da una chiara intenzionalità promozionale.

3. *«Un eccellente mezzo di pubblicità»*

In effetti, nel primo capitolo de *La Photographie animée - Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, Boleslas Matuszewski si sofferma sulla "Cinématographie industrielle et scientifique". Perché è utile il cinema all'industria? Sorprendente la risposta: perché costituisce un mezzo di propaganda, un «excellent moyen de publicité!»[9] Ben lo sapevano i Lumière, ma anche Edison e Méliès, la Pathé e la Gaumont, che sin dai loro esordi produttivi la utilizzano manifestamente. L'uso può rivelarsi diretto, con film a evidente committenza pubblicitaria (ricordo i dieci episodi de *La vie d'une bouteille de champagne depuis la grappe jusque à la coupe,* realizzati dai Lumière per la "Champagne E. Mercier & C."); indiretto, attraverso l'utilizzo in scena di oggetti "firmati"; o, ancora, metalinguistico, nel tentativo di promuovere l'immagine aziendale con film dal contenuto autoriflessivo. E qui segnalo *Entrée du Cinématographe* (n. 250) o *Colleurs d'affiches* (n. 677), comica in catalogo a diverse case di produzione, nella quale l'attacchino della casa X incolla il proprio manifesto su quello della casa Y e viceversa, sino alle botte da orbi scambiate nella scaramuccia finale[10].

Abbiamo osservato che, all'atto di nascita, il *cinématographe* Lumière si esibisce con la dirompente presenza operaia della citata *Sortie d'usine*. Se per Vincent Pinel la veduta «n'est pas un hommage au prolétariat mais un hymne destiné à célébrer l'expansion capitaliste!»[11] bisogna riconoscere ai Lumière che il fine propagandistico del "primo film" non impedirà loro di occuparsi del lavoro in termini più estesi. Certo, l'intento autoriflessivo appare evidente, in sintonia con coeve e analoghe comunicazioni d'impresa. In un approfondito saggio sull'autorappresentazione fotografica dell'Ansaldo a inizio Novecento, Alain Dewerpe riporta le indicazioni offerte da Mario Perrone (dirigente dell'Ansaldo assieme al fratello Pio) al direttore del laboratorio cine-fotografico Ornano, nelle quali si raccomanda di scattare spesso fotografie dell'uscita in massa degli operai, in modo che appaiano molto numerosi e che sia evidenziato l'aspetto grandioso dato dalla notevole quantità di mano d'opera. Stesse direttive vengono impartite per una successiva messa in scena cinematografica, dove vengono ritenute necessarie la presenza di tutto il personale dirigente, degli impiegati e l'uscita compatta degli operai[12].

La rappresentazione quantitativa del personale d'impresa necessita dunque di volontà e di un'evidente preparazione: ancora una volta l'obiettività, la neutralità, l'ingenuità della candida registrazione tecnica lasciano il posto alla simulazione o, quanto meno, all'organizzazione dell'evento ai fini della sua rappresentazione: così come avviene per scopi pubblicitari più manifesti, pur se non ancora dichiarati. *Laveuses* (n. 60) girato probabilmente da Promio nella casa ginevrina del primo concessionario Lumière per la Svizzera, Lavanchy-Clarke, mostra una scenetta

familiare: tre donne che lavano, sciacquano, stendono la biancheria di famiglia, sono circondate dal va e vieni delle figlie e del probabile capofamiglia. Lavanchy-Clarke è anche commerciante del sapone Sunlight, fabbricato a Liverpool da William H. Lever: inoltre, per l'esposizione di Ginevra del 1896, realizza una campagna pubblicitaria congiunta al *cinématographe*. Quasi normale che nella veduta Lumière girata in casa sua appaiano, in primo piano, due casse di "Sunlight savon". Stesso modello, presenza di noti marchi di fabbrica, emerge in altre vedute: l'"Eaux minerales Evian" per esempio, la cui scritta campeggia sulle casse in procinto di salpare in *Embarquement* (n. 125) e *Débarquement* (n. 126).

4. *Nel comfort delle merci*

Le vetrine dei *passages* diventano schermi per nuove visioni sugli oggetti della civiltà mercantile: «il passage è esso stesso panorama»[13], effrazione della civiltà dei consumi, spettacolo della irriducibile antinomia fra mondi locali e mondo globale. Dalle pagine di Benjamin sui *passages* echeggiano altre risonanze: in queste gallerie decorate in marmo, dotate della prima illuminazione a gas, scorgiamo «la ricchezza di specchi che amplificano lo spazio in modo favoloso, rendendo più difficile l'orientamento»[14]. Quanto di più chic la società delle merci possa offrire – *magasins de nouveauté, établissements* – viene esposto sfruttando nuove tecnologie costruttive: una «recente invenzione del lusso industriale»[15] che utilizza materiali come ferro e vetro, ancora impensabili per l'architettura di civile abitazione. Così, mentre «la société bourgeoise de la fin du XIX siècle contemple ses succès, qui la dispensent de toute angoisse, et est installée dans son confort»[16] il progresso tecnico della "rivoluzione" capitalista garantisce il rispetto dello *status quo* socio-politico. Il popolo che a ranghi serrati invade le strade, la nascita di un sindacalismo politico e antimilitaristico non sono concepibili né rappresentabili dalla *Maison* Lumière[17]. L'obiettività della rappresentazione e l'amplificazione realistica del dispositivo cinematografico rischiano di confermare il catalogo quale *veritiero palcoscenico* della società: misconosciuta, la storia dei non detentori degli strumenti a vedere rasenta invece l'oblio, l'inesistenza. Rara resta l'entrata in fabbrica, in miniera, nelle abitazioni di un proletariato ammassato nelle periferie: deboli le tracce che le nostre fonti consegnano a queste storie. La città malata è inesistente, annientata nel progetto d'immaginaria pacificazione sociale di stampo monarco-borghese: eppure la produzione Lumière prende corpo anche fra il migliaio di morti colerici del 1892 a Parigi e l'indagine di Léon et Maurice Bonnef su *La vie tragique des travailleurs* del 1908, nella quale il diritto dei proprietari d'industria sui loro operai viene definito «plus lourds que ceux des seigneurs féodaux sur leurs serfs au Moyen Age»[18]. Il catalogo Lumière è affascinato da un mondo istitu-

zionale, in cui la verità del realismo si concentra su parti precise della città, del lavoro e della morale, illustrando una modernità tecnocratica all'interno di una ingessata griglia sociale. In qualche modo, richiama lo spirito di un'altra vasta impresa della cultura popolare, quella *image d'Epinal* propagatrice, semplificata, di narrazioni storiche, religiose e mitologiche, attraverso una rilevante produzione iconografica. In essa sono costanti l'attaccamento ai valori della tradizione, dai devozionali ai militareschi, in un orizzonte morale che contribuisce all'educazione civica dei francesi nel XIX secolo. Da tali, auspicate, armonie, resta ancora una volta lontano il cancro della *banlieue*. Ma la costruzione di immaginari del lavoro si compie anche attraverso altri occultamenti. In *Usines, Faubourgs et Prise de Conscience Ouvrière*[19], Laurent Gervereau osserva una tendenza della pittura urbana fra Otto e Novecento nella quale l'intrusione violenta della rivoluzione industriale è ancora avvertita come rassicurante. I paesaggi suburbani delle *banlieues,* con le loro ciminiere fumanti, i muri ciechi delle officine, i quartieri sovrappopolati, appaiono quasi accessori decorativi di una natura comunque rigogliosa. L'urbano industrializzato non scalfisce il consolidato paesaggio della campagna antropizzata, né l'ancestrale panorama della natura lussureggiante. Questi stilemi non abbracciano soltanto la pittura impressionista: l'armonia fra attività dell'uomo e forze della natura pervade anche il coloratissimo suburbio di Kandinsky in *Vor der Stadt* (1908) o il radioso campo lungo di Boccioni nelle *Officine a Porta Romana*[20]. Assai differenti risultano invece le visioni di Théophile Alexandre Steinlen che, nel 1895, descrive un *Paysage d'usines* estremamente realista, denso di ciminiere sbuffanti, con pennellate nerastre per un plumbeo cielo di fumenti[21]; o la rappresentazione di Constantin Meunier, *Au pays noir*, nella quale la prospettiva s'inarca sulla strada ferrata dei carrelli portacarbone, costeggiando un'intera vallata trapuntata di fabbriche e ciminiere[22]. In queste rappresentazioni non c'è più spazio per il "bello" della natura: non vediamo fiori, né alberi, né animali, né uomini. Illuminanti le considerazioni del geografo anarchico Elisée Reclus: «quasi ogni città è ingombrata da uno o due quartieri con ciminiere maleodoranti, dove immensi edifici delimitano le strade incupite da mura spoglie e cieche o marcate in nauseabonda simmetria da innumerevoli finestre. La terra trema sotto il peso di macchinari cigolanti, di vagoni, carri e treni merci. Ci sono innumerevoli città, specialmente nella giovane America, dove l'aria è quasi irrespirabile e dove ogni cosa – terra, muri, cielo – sembra trasudare fango e fuliggine!»[23] Non dobbiamo stupirci: Reclus descrive un mondo "naturalmente" ignorato dai Lumière, orizzonti invisibili a un fiducioso catalogo di vedute istituzionali, inserite nei circuiti merceologici della modernità capitalistica e dell'industria cinematografica in espansione.

Note

1 Si vedano M. AUBERT e J.-C. SEGUIN (sous la direction de), *La Production cinématographique des Frères Lumière,* Paris, Cnc/Bifi, 1996 e CH. MUSSER, *Edison Motion Pictures 1890-1900. An Annotated Filmography,* Pordenone, Le giornate del cinema muto/Smithsonian Institution Press, 1997.

2 Analogo sarà il futuro *Forgerons* (n. 51) del catalogo Lumière.

3 [N.d.r.: "Black Maria" era il nome dato al primo studio cinematografico costruito da Th. A. Edison e W. K. L. Dickson. La luce vi entrava dall'alto, attraverso una vetrata, ed era posto su binari circolari in modo da seguire il movimento del sole e sfruttarne al meglio l'illuminazione. Il nome deriva dal fatto che questo edificio assomigliava a un cellulare della polizia, detto in gergo americano, appunto, "Black Maria".]

4 Nella raccolta *Le villes tentaculaires* (1895), Émile Verhaeren esprime queste modalità in termini poetici. Cito qualche verso della poesia *Les Usines*: «Automatiques et minutieux, / Des ouvriers silencieux / Règlent le mouvement / D'universel tictaquement / qui fermente de fièvre et de folie / Et déchiquette, avec ses dents d'entêtement, / La parole humaine abolie», in E. VERHAEREN, *Les campagnes hallucinées – Les villes tentaculaires,* Paris, Gallimard, 1982 (1895).

5 Ancora osservabile, ad esempio, nei *Panorama des Rives de la Seine,* I, II, III e IV (nn. 684-687).

6 Ricordiamo che già dal 1880, con Émile Corra, Georges Demenÿ fonda una *École scientifique d'éducation* e un *Cercle de gymnastique rationelle*.

7 A. GIANNARELLI, *Altro cinema e non film*, in *Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - A proposito del film documentario*, I, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1998, p. 18.

8 W. BENJAMIN, *Angelus Novus,* Torino, Einaudi, 1962, p. 107.

9 B. MATUSZEWSKI, *La Photographie animée,* Paris, Imp. Noizette et Cie, 1898, p. 14. [N.d.r.: il testo di Matuszewski è stato tradotto nel volume: G. GRAZZINI (a cura di), *La memoria negli occhi. Boleslaw Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, pp. 69-96.]

10 *Colleurs d'affiches* dei Lumière è girata a Parigi nel settembre del 1897, probabilmente da Promio.

11 «Non è un omaggio al proletariato ma un inno destinato a celebrare l'espansione capitalista». V. PINEL, *Louis Lumière inventeur et cinéaste*, Paris, Nathan, 1994, p. 82.

12 A. DEWERPE, *Miroirs d'usines: photographie industrielle et organisation du travail a l'Ansaldo (1900-1920),* su «Annales ESC», n. 5, 1987, pp. 1079-1114.

13 R. DUBBINI, *Geografie dello sguardo,* Torino, Einaudi, 1994, p. 179.

14 W. BENJAMIN, *Der Passagen-Werk* (a cura di R. Tiedemann), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1982, (tr. it. di R. Solmi e altri, in *Parigi, capitale del XIX secolo*, (a cura di G. AGAMBEN), Torino, Einaudi, 1986, p.1087.

15 Ivi, p. 1081.

16 «La società borghese della fine del XIX secolo contempla i suoi successi, che la liberano da tutte le angosce, e si insedia nel suo agio». J. CASSOU, *Les sources du XX siècle,* Paris, Réunion des musées nationaux, 1990 (1960), p. 16.

17 Del 1895 è la nascita della *Confédération Générale du Travail* (Cgt).

18 «Più pesante di quello dei signori feudali sui loro servi nel Medioevo». L. et M. BONNEF, *La vie tragique des travailleurs. Enquêtes sur la condition économique et morale des ouvriers et ouvrières d'industrie,* 1908 circa, cit. in TH. ZELDIN, *Histoire des passions françaises 1845-1945,* I, "Ambition et amour", Paris, Recherches, 1978 (1973), p. 235.

19 L. GERVEREAU, *Usines, Faubourgs et Prise de Conscience Ouvrière,* in J. DETHIER et A. GUIHEUX (sous la direction de), *La ville. Art et architecture en Europe 1870 – 1993,* Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, pag. 66/75.

20 W. KANDINSKY, *Vor der Stadt*, 1908, Monaco, Städtische Galerie im Lenbachhaus; U. BOCCIONI, *Officine a Porta Romana,* 1908, Milano, Collezione della Banca Commerciale Italiana.

21 TH. STEINLEN, *Paysage d'usines,* ca. 1895, olio su tela, Paris, Musée d'Orsay.

22 C. MEUNIER, *Au pays noir,* ca. 1890, Paris, Musée d'Orsay. I quadri di Meunier rappresentano il degradato paesaggio minerario-industriale del Borinage.

23 E. RECLUS, *Natura e società. Scritti di geografia sovversiva* (a cura di J. P. Clark), Roma, Elèuthera, 1999, p. 196.

«Filmare cose diverse o filmare in maniera diversa»
Lavoro e lavoratori nel cinema europeo del dopoguerra[1]

*Alan Burton**

«Up companions, let us sing
The sad and sacred song of work».
«Yet facing the battle, firm and united
Lifting our scarlet flag we proudly stand
with us all the world's slaves and exploited
we fight to found a free and happy land»[2].

Il tardo Ottocento fu testimone di mutamenti fondamentali nelle relazioni fra classi sociali e nella cultura popolare. In tutta l'Europa, lo sviluppo demografico caratteristico fu l'urbanizzazione, e porzioni considerevoli delle classi lavoratrici si ritrovarono ammassate in grandi città. Il cinema nacque nelle metropoli e attirò subito le grandi masse in quanto mezzo di divertimento ed evasione da una vita spesso dominata da povertà, noia, monotonia e stanchezza. Il rapido successo del cinema è stato definito un «idillio imprenditoriale»[3], termine che ben individua la posizione in cui si collocò nell'ambito delle relazioni economiche fra le classi. Come ha osservato lo storico sociale Peter Stead, gli uomini dello spettacolo «avevano inventato un nuovo costume sociale, ma avevano anche annesso una parte rilevante dell'esperienza delle classi lavoratrici»[4]. Due erano i modi principali in cui il cinema si metteva in relazione con il mondo del lavoro: attirava gente comune in grande numero, diventando il primo vero intrattenimento di massa, ed interpretava la realtà sociale, portando sullo schermo la vita dei lavoratori. Entrambi questi aspetti suscitarono critiche da parte di commentatori laburisti e socialisti; per riassumerle in poche parole, il cinema distraeva le masse dalle attività radicali, mentre le situazioni rappresentate erano completamente falsate e nocive al vero interesse del pubblico popolare. Pur presentando regolarmente personaggi della classe lavoratrice, pochi film cercavano di raccontare in maniera onesta o autentica l'esperienza sociale del tipico frequentatore delle sale cinematografiche. Un dogma dell'industria era che gli spettatori desideravano evadere dalle loro vite monotone, mentre sia gli interessi finan-

* Lecturer in Media Studies, De Montfort University, Leicester, UK

ziari e societari del business del cinema, sia il contesto legale ed ideologico delle istituzioni che regolavano la cultura popolare, tendevano a tenere lontane dallo schermo le immagini "pericolose"[5].

Il presente articolo effettua una breve panoramica delle rappresentazioni di lavoratori e lavoro nel cinema europeo dopo il 1945. Facciamo però un breve passo indietro, agli anni precedenti la Seconda guerra mondiale: sebbene il cinema popolare e commerciale di allora presentasse raramente questo genere di soggetto, alcuni cineasti erano riusciti ad esplorare i temi controversi della vita, delle lotte e della solidarietà dei lavoratori. In particolare, alcuni registi della Germania di Weimar, attraverso film come *La tragedia della miniera* (*Kameradschaft*, 1931), di G.W. Pabst e *Kuhle Wampe ovvero: a chi appartiene il mondo* (*Kuhle Wampe*, 1932), di S. Dudow, espressero l'idealismo proletario dell'epoca grazie alle loro caratteristiche rappresentazioni di solidarietà e di cooperazione internazionale[6]. Forse il più grande artista cinematografico a portare sugli schermi degli anni Trenta le aspirazioni e l'oppressione dei lavoratori fu Jean Renoir. Il particolare esperimento politico del governo del Fronte Popolare in Francia consentì a Renoir ed a qualche altro regista di radicalizzare, entro certi limiti, il cinema commerciale e popolare. Il finissimo *Le crime de M. Lange* («Il delitto del signor Lange»), girato da Renoir nel 1935, con la stupefacente storia del lavoratore che tranquillamente uccide il datore di lavoro affinché la nuova cooperativa possa continuare ad esistere, e *La vie est à nous* («La vita ci appartiene»), che Renoir realizzò nel 1936 per il Partito comunista francese, furono classiche espressioni dell'ottimismo largamente diffuso nella sinistra dell'epoca. Il soggetto della cooperativa di lavoratori presentato ne *Le crime de M. Lange* fu ulteriormente esplorato da Julien Duvivier in *La bella brigata* (*La belle équipe*, 1936) e *La fin du jour* («La fine del giorno», 1939), anche se in questi ultimi film adottò il tono più pessimistico tipico del "realismo poetico" del cinema francese di quegli anni e raffigurato attraverso gli archetipi proletari interpretati dal grande e popolarissimo attore Jean Gabin[7].

Il ruolo del cinema nella società europea, e più in generale la condizione sociale ed economica della classe lavoratrice, mutò notevolmente dopo il 1945. La ristrutturazione dell'occupazione, del sistema assistenziale e del tempo libero alterarono moltissimo la vita dei comuni cittadini e, sebbene questi fattori variassero notevolmente da paese a paese, pochi sfuggirono ad un fondamentale riorientamento della propria esistenza quotidiana, dei propri conseguimenti e delle proprie aspettative[8]. Il primo movimento cinematografico a catturare il mutato stato d'animo e l'atmosfera di quegli anni fu il neorealismo italiano, che ricercò una nuo-

va espressione stilistica e tematica della realtà sociale del dopoguerra: i film neorealisti esplorarono le esperienze spesso dolorose della disoccupazione, della vecchiaia, del lavoro saltuario e del tormentato riassestamento sociale e politico successivo al periodo fascista ed alla guerra. Le sincere e commoventi osservazioni di film come *La terra trema* (1948) di Luchino Visconti, *Ladri di biciclette* (1948) e *Umberto D.* (1952) di Vittorio De Sica, *Caccia tragica* (1948) e *Riso amaro* (1949) di Giuseppe De Santis, ebbero un enorme impatto sul cinema di altri paesi ed ispirarono cineasti di tutta Europa nell'affrontare temi sociali tratti dalla vita quotidiana[9]. Anche le scelte estetiche del neorealismo esercitarono una certa influenza, non ultima quella di utilizzare spesso attori non professionisti per ruoli anche di protagonista, come in *Ladri di biciclette*, dove i personaggi del padre e del figlio furono interpretati rispettivamente da un meccanico di uno stabilimento Breda e da un piccolo strillone di Roma. Si riteneva che ciò contribuisse notevolmente all'autenticità delle caratterizzazioni e delle raffigurazioni. Val la pena osservare che uno dei maggiori registi neorealisti, Luchino Visconti, era stato assistente di Renoir in Francia prima della guerra, e che l'influenza del maestro apparve evidente nel suo *Ossessione* (1942), capostipite del neorealismo italiano.

In Gran Bretagna, la critica promosse la cinematografia realista ed i soggetti autenticamente sociali. Aveva approvato quel "matrimonio di guerra" fra documentario e film narrativo che aveva dato origine a film di propaganda popolari, ma socialmente consapevoli, quale *Millions Like Us* («Milioni come noi», 1943) di S. Gilliat, storia di un gruppo di giovani donne di varia appartenenza sociale, mobilitate per lavoro bellico in una fabbrica di aerei[10]. Per un po', negli anni del dopoguerra, vennero prodotti alcuni film piuttosto provocatori, fra i quali vanno menzionati *Blue Scar* («Cicatrice blu», 1949), di J. Craigie, e *Chance of a Lifetime* («L'occasione di una vita», 1950) di B. Miles e A. Osbiston. Entrambi questi film furono rifiutati dai principali distributori cinematografici, la cui decisione fu chiaramente influenzata dalle ambientazioni e dagli argomenti insoliti: una comunità di minatori gallesi e operai che assumono il controllo della gestione della loro fabbrica. Alla fine, i due film riuscirono ad essere distribuiti nelle sale soltanto grazie all'intervento del presidente della Commissione per il commercio, il ministro laburista Harold Wilson. *Chance of a Lifetime*, che caldeggiava sommessamente la cooperazione industriale piuttosto che la vera e propria appropriazione dei mezzi di produzione da parte degli operai, fu il primo film di questo genere ad ottenere la distribuzione grazie alle nuove leggi emanate dal governo laburista del dopoguerra[11]. I film britannici successivi tesero invece a mostrarsi più ostili o ambivalenti nei confronti dei rapporti sindacali. La diffusa paranoia per la sovversione di sinistra appare evidente in

High Treason («Alto tradimento», 1951) di R. Boulting, mentre *The Angry Silence* («Il silenzio irato», 1960) di G. Green mostra un'analoga repulsione per i provocatori. L'esilarante commedia dei fratelli Boulting, *Basta che stia bene io…* (*I'm All Right, Jack*, 1959) di J. Boulting si dispera per lo stato senza speranza in cui versavano i rapporti sindacali britannici e, ad onor del vero, oltre che sui sindacati e sui lavoratori, scaglia i suoi strali satirici anche sui proprietari e sui dirigenti[12]. I famosi adattamenti cinematografici di drammi teatrali realisti a carattere sociale quali *Sabato sera, domenica mattina* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960) di K. Reisz, *Sapore di miele* (*A Taste of Honey*, 1961) di T. Richardson e *Io sono un campione* (*This Sporting Life*, 1963) di L. Anderson portarono una nuova ma superficiale verità alle raffigurazioni di vite operaie difficili, dato che la loro sociologia era quella della classe media letteraria, intrisa di pessimismo culturale per quanto riguardava le aspirazioni ed i gusti della gente comune. Così, in quello che è forse il miglior film di questo ciclo, il ribelle Arthur Seaton, protagonsita di *Saturday Night and Sunday Morning*, si interessa unicamente di "birra e pupe", definendo ogni altra considerazione di identità e solidarietà di classe semplice "propaganda"[13].

In altri contesti nazionali, il neorealismo italiano esercitò un'influenza di tipo diverso. Prima di una serie di nuove ondate cinematografiche che attraversarono l'Europa nei trent'anni successivi alla seconda guerra mondiale, trovò calorosa accoglienza fra cineasti e critici in paesi dove l'ambiente politico limitava le espressioni delle realtà sociali. Un caso tipico fu la Spagna franchista, dove «si può dire che [il neorealismo italiano] rappresentasse *la principale* influenza e risorsa, sia dal punto di vista tecnico che da quello ideologico, nella formazione di tendenze culturali di opposizione e nello sviluppo dei realismi narrativi e cinematografici di quel periodo»[14] (corsivo dell'autore). La repressione culturale ed il controllo esercitato sulle arti e sui media nazionali spiega l'attrazione che l'opposizione intellettuale e gli artisti liberali spagnoli provarono per il neorealismo italiano. Sebbene i film italiani avessero una circolazione limitata, per quella parte del pubblico che rimaneva disillusa dai temi folkloristici, storici e religiosi dei film spagnoli, nonché dalle fantasie di evasione di Hollywood[15], «il neorealismo italiano portò un soffio di storia e di "vita vissuta" in un ambiente altrimenti sterile e privo di vita»[16]. Altri casi di identificazione ed emulazione si diffusero attraverso l'Europa nell'immediato dopoguerra e negli anni Cinquanta: sono evidenti in un gruppetto di film realisti francesi uscito dopo la guerra, fra cui particolarmente degni di nota sono *Les Frères Bouquinquant* («I fratelli Bouquinquant», 1947) e *Le point du jour* («Il punto del giorno», 1948) – quest'ultimo girato in esterni in una comunità di minatori della Francia settentrionale – realizzati dal regista di si-

nistra Louis Daquin, e nelle modeste produzioni indipendenti di Grigoris Grigoriou, *Pikro psomi* («Pane amaro», 1951), e di Stelios Tatassopoulos, *I mavri yi* («Terra nera», 1952), drammi sociali realisti girati in esterni in Grecia con attori non professionisti.

Man mano che le varie scuole cinematografiche nazionali europee cominciavano a riprendersi dopo gli sconvolgimenti della guerra, alcuni registi coraggiosi ed appassionati cercarono di illustrare la lotta operaia e lo sfruttamento economico. Il desiderio di ritrarre il conflitto di classe procedette parallelo alla crescita della storiografia del lavoro, che si stava diffondendo come nuovo campo di studi nelle università. Le lotte dei lavoratori nella corso della storia vennero ritratte in alcuni film notevoli. Verso la fine degli anni Trenta, Jean Renoir, sostenuto finanziariamente dai sindacati francesi, aveva creato un'epica sui lavoratori con il suo *La Marsigliese* (*La Marseillaise*, 1938,)[17].

In Gran Bretagna, durante la guerra, cooperatori e socialisti avevano portato le lotte operaie sugli schermi, realizzando *Men of Rochdale* («Uomini di Rochdale», 1944) di C. Bennet e *Song of the People* («Canto del popolo», 1945) di M. Munden, che ebbero però una distribuzione commerciale limitata. Nel dopoguerra, i film storici su lotte operaie e contadine si fecero più numerosi, ma mai cospicui. In Finlandia, *Punainen viiva* («La linea rossa»,1959) di M. Kassila, pur seguendo una tradizione espressiva del cinema nazionale, fatta di aspri paesaggi e povera vita rurale, introdusse un pronunciato tema democratico e sociale di agitazione politica. È il 1906, ed una disperata famiglia contadina prende coscienza della lotta politica come mezzo per sfuggire alla povertà. La "linea rossa" del titolo si riferiva alla promessa socialista di salvezza, ma nel penoso finale diventa soltanto il sangue versato dal protagonista umiliato.

Un analogo culmine politicamente inconcludente si ritrova ne *I compagni* (1963) di Mario Monicelli. La storia riguarda uno sciopero di operai tessili a Torino nel 1880 e il sostegno dato loro da un intellettuale socialista rappezzato, il prof. Sinigaglia, brillantemente interpretato da Marcello Mastroianni. Con *I soliti ignoti* (1958), Monicelli aveva già dimostrato, adottando lo stile della commedia bonaria, la sua capacità di cogliere in maniera convincente l'ambiente di vita della gente comune. Il protagonista de *I compagni* tradisce la propria classe sociale, e tuttavia è tanto inetto quanto sincero, mentre gli scioperanti, oggetto dei suoi sforzi di consapevolizzazione, troppo facilmente «dissipano le loro energie collettive per dedicarsi a problemini di poco conto»[18]. Questo film è stato criticato per un certo squilibrio fra stile visivo e tema trattato[19]. Un'accusa formulata ancora più energicamente contro *Ådalen 31* (1969) di Bo Widerberg, film che alcuni critici svedesi definirono reazionario. Il suo

Elvira Madigan (1967), che aveva riscosso un grandissimo successo, aveva confermato il lussureggiante stile visivo di Widerberg e, nel caso di *Ådalen 31,* alcuni critici lo ritennero un ostacolo all'integrità ideologica del film: «Ciò che si prova inevitabilmente con *Ådalen* è che il fattore politico è soffocato dall'incanto [visivo]. Si comincia a domandarsi, con impertinenza, se a Widerberg importi veramente qualcosa (…) delle vittime, degli scioperanti, dei lavoratori»[20].

In ogni caso, il film vinse il Premio speciale della giuria a Cannes, e una critica più favorevole accettò l'attenuazione del conflitto sociale in cambio di quella che considerava una «verità artistica»[21]. Certamente, la storia di uno sciopero prolungato per un aumento delle paghe orarie alle cartiere di Ådalen ignorava «tutti i linguaggi solitamente utilizzati per trattare il tema della lotta proletaria»[22], ma ciò poteva anche essere considerato un valido elemento di contrasto, «perché la discordanza dialettica fra la bellezza del film e l'orrore del suo soggetto sembra essere per l'appunto il messaggio di *Ådalen*»[23]. Il film si chiude con un'epigrafe commovente: trentotto anni di democrazia sociale non hanno ancora eliminato l'ineguaglianza sociale in Svezia.

Lo stile fu un elemento cruciale del famoso film di Miklós Jancsó, *Salmo rosso* (*Még kér a nép*, 1971). Il simbolismo, più che il realismo, ne costituisce l'estetica determinante, cosicché il significato del film viene trasmesso mediante il canto e la danza. La storia segue una serie di scontri fra contadini che rivendicano diritti economici e politici ed i loro oppressori, cioè i proprietari terrieri, i militari e la Chiesa, e si ispira alle lotte contadine del 1890-1910 che portarono alla costituzione del Partito socialdemocratico ungherese (Magyarorszagi Szocialdemokrata Part). In una scena di confronto diretto, uno dei personaggi proferisce un "Padre nostro socialista" (il "salmo rosso") con il quale esorta i suoi compagni a "liberarsi dagli oppressori" e a "non rimettere ai tiranni i loro peccati, perché meritano di essere puniti per aver negato i diritti e l'uguaglianza fra gli uomini"[24]. Un elemento insolito del film è il rilievo dato alle agitatrici: fino ad allora, solo Gillo Pontecorvo, con il suo *Giovanna* (1955), notevole dramma che racconta l'occupazione di una fabbrica da parte delle operaie, aveva reso onore all'impagabile impegno ed alla partecipazione delle donne nella lotta storica della classe lavoratrice. Il significato politico di *Salmo rosso* è chiaramente complesso, dato che venne prodotto nell'Europa dell'Est sotto un regime socialista autoritario. La maggior parte della critica ritiene che Jancsó, come altri registi di analoghi film politici realizzati nell'Est, volesse lanciare un avvertimento contro l'accettazione passiva dello *status quo*. L'emblematica lotta di classe del passato poteva pertanto fungere da critica indiretta alla situazione politica del presente nell'Est Europa. Lo ravvisa, ad esempio, lo storico cine-

matografico Graham Petrie: «[Nel 1971, anno di realizzazione del film] l'ingiustizia e la crudeltà, nonché le ricchezze e i privilegi immeritati, esistono ancora, rafforzati da una retorica tranquillizzante e compiacente, e sostenuti dall'autorità del potere dello Stato. Il film ci ricorda che questo stato di cose è tanto inaccettabile oggi quanto lo era in passato, e lo fa non semplicemente con la logica delle sue argomentazioni verbali, bensì mediante la sua abilità nel convincerci che gli ideali hanno ancora importanza e nel coinvolgerci nello stato d'animo della comunità gioiosa e della celebrazione che presenta un'emozionante alternativa allo sterile interesse personale ed al materialismo privo di gioia»[25]. L'inquadratura finale di *Salmo rosso* è quella di una mano di donna che impugna una rivoltella, un gesto simile a quello usato da Lindsay Anderson per chiudere il suo capolavoro radicale *If…* (1968).

La critica si divise ferocemente su *Novecento*, film epico realizzato da Bernardo Bertolucci nel 1976. La reazione della stampa francese fu sfavorevole, mentre gli italiani furono quasi unanimi nelle lodi[26]. Il regista spiegò questa storia di due ragazzi, nati lo stesso giorno del 1901 ed appartenenti a classi sociali opposte, come una «dialettica di classe, la dialettica fra la classe dei proprietari terrieri e quella contadina, e lo scontro fra le due classi»[27]. Alcuni osservatori liquidarono il film come politicamente ingenuo e trovarono imbarazzante la scena finale, dove i contadini emergono dal fascismo e dalla guerra per entrare in un'utopia visionaria, sgambettando sotto una bandiera rossa. Venne riferito che tali fervide ostentazioni da parte di Bertolucci imbarazzavano lo stesso Partito comunista italiano[28]. Poco a poco, è andata aumentando la valutazione critica del film, che in un caso è stato addirittura definito il capolavoro del regista: «A tutt'oggi la dichiarazione politica più complessa e completa di Bertolucci»[29].

La più famosa lotta operaia narrata in un film è quella dei "martiri di Tolpuddle". Questa storia di oppressione verificatasi attorno alla metà dell'Ottocento in Gran Bretagna è stata portata sullo schermo da Bill Douglas in *Comrades. Uomini liberi* (*Comrades*, 1986). Nel 1834, questi operai ribelli vennero deportati in Australia per aver tentato di riunirsi, cioè di cercare la forza collettiva necessaria per resistere alla sistematica riduzione dei salari. Bill Douglas aveva già suscitato molto interesse con una trilogia intensamente personale – *My Childhood* («La mia infanzia», 1972), *My Ain Folk* («La mia gente», 1974) e *My Way Home* («La mia strada verso casa», 1979) – che narrava le dure prove da lui subite durante l'infanzia e l'adolescenza in un villaggio di minatori scozzesi nel secondo dopoguerra. *Comrades* non è una semplice cronaca della lotta dei lavoratori di Dorset per la giustizia economica, giacché presenta la storia

in termini che pongono in questione l'intero concetto di narrazione storica. Aprendo il film con l'espediente narrativo della conferenza con la lanterna magica, il regista chiede al suo pubblico di riflettere sulla narrativizzazione della storia (del movimento operaio) e sul ruolo del cinema in tale processo. In questo senso, con il rilievo dato alle problematiche della rappresentazione, *Comrades* è un film modernissimo[30].

Dopo gli avvenimenti del 1968, la questione di come narrare la lotta dei lavoratori mediante il cinema fu centrale per i cineasti radicali. Emerse un nuovo tipo di cinema politico e documentario, accompagnato dall'elaborazione di teorie del cinema che influirono sul modo in cui venivano visti tutti i film. L'influente rivista *Cahiers du cinéma* definì "lotta su due fronti" questo collegamento fra estetica e politica[31]. I cineasti della nuova corrente politica meditarono dunque sull'imperativo dialettico tra «filmare cose diverse o filmare in maniera diversa»[32]. La diversità delle risposte si evidenzia in massimo grado nel confronto fra i contrastanti approcci narrativi e stilistici di due pellicole francesi uscite nel 1972: *Coup pour coup* («Colpo su colpo») di Marin Karmitz e *Tout va bien* (*Crepa padrone, tutto va bene*) di Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin. Entrambi i film riguardano uno sciopero e il sequestro del padrone nella fabbrica stessa da parte degli operai, ma presentano il soggetto in maniera radicalmente differente. *Coup pour coup* cercava la massima autenticità, al punto che la sceneggiatura venne fornita da un "vero" operaio e sviluppata con il contributo di veri operai tessili, alcuni dei quali comparvero nel film nel ruolo di se stessi. In questo modo, il contesto in cui viene prodotto un film può essere altrettanto politico quanto ciò che rappresenta: «Da una parte, il gruppo dei cineasti, piccoli borghesi ed intellettuali, prese lezioni dalla classe lavoratrice, che fu così instaurata, o reinstaurata, come la classe d'avanguardia. Dall'altra, partecipare al film fece sì che gli operai stessi acquisissero maggiore coscienza della loro oppressione e dei rimedi a loro disposizione. In questo modo, i 'veri' operai fecero un'esperienza analoga a quella degli operai fittizi nel film»[33]. *Coup pour coup* fu un film importante: venne condannato dalle associazioni degli industriali, fu oggetto di lunghi dibatti sulla stampa, e stimolò discussioni su realismo e cinema politico.

Tout va bien di Godard e Gorin non si preoccupa tanto di realismo, con il suo ideale di punto di vista unitario, ma si prefigge invece di esplorare molteplici prospettive che costringono lo spettatore a mettere in dubbio ciò che vede. Godard definì questo approccio «finzione materialista», preferibile alla «finzione idealista» del cinema convenzionale[34]. Nel tentativo di trovare un pubblico per il loro film audace, i due registi scelsero come protagonisti due star del cinema, Yves Montand e Jane

Fonda, facendo tuttavia di questo atto di sfruttamento commerciale parte della struttura brechtiana di *Tout va bien*. Il film vero e proprio è preceduto dalla visione di una serie di assegni che vengono staccati per gli operatori tecnici e creativi che lavorano sul film, evidenziando così la realtà materialista di qualsiasi opera narrativa. Segue una banale scena d'amore fra Montand e Fonda: le "star internazionali" ed il tema necessari per dare ad un film una buona possibilità di successo commerciale. Il prologo termina collocando la coppia in Francia, con «i lavoratori che lavorano, i contadini che contadinano, i borghesi che borghesano»[35]. Per tutto il corso del film, Godard e Gorin rivelano l'artificio della loro costruzione narrativa, il che ha portato alcuni critici a mettere in dubbio il suo peso politico rispetto al realismo più terra-terra di *Coup pour coup*. La sperimentazione formalista di *Tout va bien* riguarda essenzialmente la politica dell'immagine, un chiodo fisso di Godard, secondo la valutazione espressa da Jill Forbes nel confrontare fra loro i due film: «Laddove Karmitz affrontò la questione del diritto di essere ascoltati, e dell'estenderlo a chi era tradizionalmente escluso dalla possibilità di parlare per sé, Godard e Gorin esplorano il meccanismo di tali affermazioni, il gioco politico insito nella modalità di rappresentazione, accettando così il fatto che qualcuno stia sempre parlando per conto di qualcun altro»[36].

Le molteplici prospettive di *Tout va bien* sono anche una caratteristica della classica decostruzione operata da Andrzej Wajda sul mitico eroe "stakanovista" in *L'uomo di marmo* (*Czlowiek z marmuru*, Polonia, 1977). I successi e gli inganni del protagonista, il muratore Mateusz, vengono rivelati attraverso complessi flashback resi soggettivamente come film nel film: un documentario girato da uno studente, pellicole d'archivio, interviste e così via. L'acclamata trilogia di Wajda, ovvero *L'uomo di marmo, L'uomo di ferro* (*Czlowiek z zelaza,* Polonia, 1981) e *Danton* (Id., Polonia, 1982), unitamente a *Morte di un sacerdote* (*Zabic ksiedza*, Francia/Usa, 1988) di Agnieszka Holland, presentano un commento coraggioso e profondo al sorgere dell'opposizione politica nella Polonia moderna, incanalata poi con successo in Solidarnosc[37].

Oltre a portare un nuovo cinema politico, gli ultimi anni Sessanta furono anche testimoni di una trasformazione del mondo della televisione e del rapporto fra l'industria cinematografica e quella televisiva. Da questo momento in poi, il confine fra i due mezzi si fece sempre più indistinto. Il radicalismo della fine degli anni Sessanta trovò espressione anche nella televisione, soprattutto nel settore della fiction, e fu particolarmente intenso in Germania ed in Gran Bretagna. Giovani registi tedeschi, spesso collegati al movimento studentesco ed all'Accademia del cinema e della televisione di Berlino Ovest, vollero tentare di ristabilire in Germania la tradizione dei

film proletari, i cui migliori esempi erano stati *Kuhle Wampe* di Dudow, *Mutter Krausens Fahrt ins Gluck* («Il viaggio di mamma Krausen verso la felicità», 1929) di P. Jutzi e *Brüder* («Fratelli», 1929) di W. Hochbaum. Cominciando con documentari e cortometraggi, i giovani registi riuscirono infine ad assicurarsi coproduzioni con reti televisive, in particolare con la Wdr di Colonia. Film quali *Liebe Mutter, mir geht es gut* («Cara mamma, sto bene», 1971) di C. Ziewer, *Rote Fahnen sieht man besser* («Le bandiere rosse si vedono meglio», 1971) di T. Gallehr e R. Schubel, e *Acht Stunden sind kein Tag* («Otto ore non sono un giorno», 1972) di W. R. Fassbinder, definirono un nuovo genere, l'*Arbeiterfilm,* il cui sviluppo è stato giudicato «un momento unico nella storia della televisione pubblica»[38]. L'approccio ed il soggetto di questi film sono particolarmente interessanti alla luce della rapida ricostituzione dell'industria tedesca dopo la guerra, il cosiddetto *Wirtschaftswunder*, che apportò la piena occupazione e un elevato tenore di vita. Questo clima precluse l'esistenza di una dimensione sociale nelle arti prima degli anni Sessanta.

Alla maniera di *Coup pour coup*, i registi tedeschi miravano all'autenticità tipica del documentario, girando gli esterni in fabbriche e affidando ruoli secondari a lavoratori veri. La prima ondata di film si occupava principalmente della classe lavoratrice tedesca contemporanea e delle sue lotte per la dignità e la sopravvivenza economica nelle fabbriche e nei posti di lavoro. Tuttavia, l'importanza dell'*Arbeiterfilm* superava la mera credibilità superficiale, perché «il punto centrale in questi film non è semplicemente la maggiore presenza di riprese girate nel posto di lavoro rispetto a quanto avviene di solito nella fiction e nei documentari contemporanei, bensì il risalto dato ai rapporti sociali della produzione capitalista nel determinare l'intero andamento dell'esperienza dei personaggi del film ed il fatto che i rapporti sociali di produzione nel capitalismo vengano percepiti come necessariamente antagonistici. L'ambiente di lavoro è un luogo di conflitto fra capitale e lavoratori, perché gli interessi del capitale e dei lavoratori sono in reciproca contraddizione»[39]. Verso la metà degli anni Settanta, l'*Arbeiterfilm* e la televisione pubblica si erano già piegati ai dettami commerciali ed ideologici che chiusero lo spazio in cui questo genere poteva operare. I film si erano dimostrati poco popolari per i normali spettatori cinematografici e televisivi, ed il precedente clima liberale delle trasmissioni venne sostituito dalla *Tendenzwende,* un cambiamento di direzione ideologico sfavorevole a pratiche e rappresentazioni di questo tipo.

In Gran Bretagna, intanto, gli sceneggiati televisivi di contenuto sociale stavano ottenendo grande consenso di critica e di pubblico. Il regista più importante ad emergere in questo contesto fu – ed è – il marxista Ken

Loach, che cominciò con la Bbc negli anni Sessanta, contribuendo alla serie televisiva *The Wednesday Play* («I racconti del mercoledì») con storie sociali molto intense come *Up the Junction* («Sul raccordo», 1965) e *Cathy Come Home* («Cathy, torna a casa», 1966); quest'ultima narrava il dramma dei senzatetto, e provocò in tutto il paese una forte richiesta di riforme. Un recente studio critico osserva: «Loach è stato sempre costante nell'occuparsi di individui e famiglie appartenenti alla classe lavoratrice, e di personaggi esclusi o imprigionati dalle circostanze sociali ed economiche»[40]. I film ed i programmi televisivi di Loach sono stati al centro dei dibattiti e delle analisi svolte sui media britannici, provocando da un lato la rabbia della destra per la fusione fra realtà e finzione, dall'altro il dibattito all'interno della sinistra sul "realismo progressista"[41]. Il radicalismo di Loach è continuato immutato fino agli anni Novanta, con film di profondo spessore umano prodotti per la rete televisiva indipendente Channel Four. Pur costretti entro la cornice del cinema d'essai per quanto riguarda la proiezione sul grande schermo, film come *Riff-Raff* (Id.,1991), *Piovono Pietre* (*Raining Stones,* 1993,) e *Ladybird Ladybird* (Id., 1994), con le loro commoventi storie di sfruttamento nell'edilizia, di danni provocati dalla disoccupazione alla virilità di un lavoratore, e delle ingiustizie di un sistema burocratico di servizi sociali, hanno guadagnato in Gran Bretagna un vasto pubblico televisivo e vinto numerosi premi internazionali. I film di Ken Loach, realizzati nell'arco di trent'anni di impegno radicale, costituiscono uno dei maggiori conseguimenti del cinema europeo del dopoguerra. Una notevole eredità storica di raffigurazione di gente comune che lotta per avere una casa, ottenere e conservare un posto di lavoro, e mantenere la propria famiglia a dispetto delle forze ostili e dello sfruttamento più palese.

Negli anni Ottanta, in seguito ad una svolta politica e sociale reazionaria, questo tipo di cinema acquisì in Gran Bretagna un significato più immediato. Il cinema e la televisione costituirono talvolta dei canali di dissenso al thatcherismo ed alla sua filosofia socio-economico dell'individualismo: film come *My Beautiful Laundrette* (Id.,1985) e *Sammy e Rosie vanno a letto* (*Samie and Rosie Get Laid*, 1986,) di Stephen Frears, nonché *High Hopes* («Grandi speranze», 1988) e *Naked* (Id., 1993) di M. Leigh, esplorarono i danni sociali, emotivi e fisici di quel decennio. La politica thatcheriana rigida ed insensibile, tesa a "modernizzare" l'economia, ebbe come conseguenze l'erosione dell'identità personale e collettiva del lavoratore britannico e una crisi emergente per le organizzazioni cooperative ed associative. Un film in particolare seguì la lotta di una famiglia di lavoratori per sopravvivere alla recessione degli anni Ottanta ed all'oppressione sociale, politica e sessuale: *Business as Usual* («Affari come al solito», 1987), diretto da Lezli-An Barrett e finanziato in parte da

Channel Four, narra la storia di una commessa che deve guadagnare da vivere per tutta la famiglia, lasciando il suo sovrabbondante marito, operaio ed ex sindacalista, a casa ad occuparsi dei figli. Uno scenario che descrive bene come il consumo stia scalzando la produzione nell'economia post-industriale, e che esamina inoltre la ridefinizione dei ruoli maschili e femminili stravolti dallo sconvolgimento economico in un'epoca post-femminista. La trama, basata su una storia vera, si concentra sull'azione di protesta intrapresa dopo le molestie sessuali subite da una commessa da parte di un superiore, ed il tema della violazione del corpo viene rafforzato in un'altra scena, quando una donna che partecipa ad un picchetto viene sottoposta dalla polizia ad una brutale perquisizione fisica. Lo stile del film evita il "realismo pessimista" delle storie di Loach ed adotta criteri estetici più commerciali, tanto che un critico dichiarò che si trattava, nell'ambito del cinema popolare britannico, di «un raro esempio di film impegnato»[42]. In questo suo primo film, Barrett estrae da questo materiale una storia che commuove e fa riflettere, e che racchiude i temi, i costumi e le esperienze di questo tristissimo decennio. Dimostra chiaramente la base economica e sessuale dello sfruttamento, nonché le fantasie contaminate di un ethos consumistico, grazie al quale le virtù tangibili della comunità e dello sforzo produttivo sono state sostituite dai valori effimeri della moda e dello stile di vita.

Fin dal 1945, i registi hanno adottato una grande varietà di approcci e stili nel portare il mondo del lavoro e l'esperienza della classe lavoratrice sugli schermi cinematografici europei. Alcuni produttori di film narrativi sono stati chiaramente ispirati a rappresentare lo sforzo ed i travagli di gran parte della vita dei lavoratori, e ciò è stato spesso di per sé una fatica considerevole, dato che i mezzi finanziari del cinema commerciale sono stati per lo più sotto il controllo del capitale o di dipartimenti statali autoritari. Il primo tentativo ampio e coerente di illustrare le condizioni sociali di un'Europa distrutta ed esaurita dalla guerra fu realizzato dal neorealismo italiano; il realismo cinematografico si diffuse quindi nei vari contesti cinematografici nazionali per esprimere tematiche e realtà sociali. Quella del realismo nel cinema è una questione complessa, e cineasti e teorici dovettero venire alle prese con i problemi inerenti la rappresentazione sociale. Per un certo periodo, data l'assenza di una precedente rappresentazione, il solo fatto di «filmare cose diverse», di portare lavoratori e luoghi di lavoro sullo schermo, costituiva di per sé un'espressione politica sufficiente. Col tempo, però, una nuova generazione di registi politicizzati contestò i facili presupposti del naturalismo e dell'autenticità e sviluppò un nuovo approccio, ponendo l'accento sul «filmare le cose in maniera diversa». L'impatto politico di un film non doveva dunque trovarsi soltanto nel suo soggetto di oppressione sociale ed

economica, bensì nella rivelazione del conflitto e sfruttamento di classe mediante le convenzioni ed i codici indicativi di una forma d'arte commerciale. Questa dialettica di forma ed espressione diede origine a molti film memorabili sul lavoro e la lotta di classe, e vide impegnati alcuni dei più grandi artisti cinematografici europei del dopoguerra: registi della statura di Andrzey Wajda, Jean-Luc Godard, Bernardo Bertolucci, Ken Loach e Rainer Werner Fassbinder, a cui bisogna aggiungerne molti altri che operarono in contesti nazionali differenti per produrre un notevole patrimonio di arte cinematografica che documentava con immaginazione la dignità del mondo del lavoro e le sue richieste di uguaglianza e giusta paga. A parte i titoli già menzionati, possiamo citare un ragguardevole terzetto di film finlandesi: *Tyomiehen paivakirja* («Diario di un lavoratore», 1967) e *Yhden miehen sota* («La guerra di un uomo», 1973) di R. Jarva, e *Laukaus tehtaalla* («Uno sparo in fabbrica», 1973) di E. Kivikoski. Questi tre film illustrano la travagliata modernizzazione dell'industria finlandese e confermano la presenza di un impegno radicale in questa piccola industria cinematografica del Nord Europa.

Gli anni Ottanta hanno visto una fuga dal socialismo in tutta l'Europa, insieme al talora rampante risollevamento del capitalismo individualista in Occidente, e allo smantellamento dei regimi socialisti dell'Est. Due film di successo sulle lotte dei lavoratori realizzati nei primi anni Novanta sembrano catturare il mutamento dello stato d'animo e della situazione, e sollevano interessanti questioni d'interpretazione: *Padre Daens* (*Daens,* Belgio/Francia/Paesi Bassi, 1992) di S. Coninx, storia vera di un prete cattolico radicale dell'Ottocento, e l'adattamento cinematografico di *Germinal* di Zola (Id., Francia/Belgio/Italia, 1993), di C. Berri. Si tratta di costose coproduzioni internazionali, ed il loro ripescare momenti fondamentali dei conflitti di classe dell'Ottocento sembra commentare le delusioni della classe lavoratrice del presente. In Gran Bretagna, la storia di sfruttamento e lotta nelle miniere di carbone francesi, narrata in *Germinal*, ha assunto particolare significato per i simpatizzanti delle comunità di minatori scesi sul piede di guerra a seguito del lungo conflitto con il thatcherismo. Sebbene entrambi i film sono stati criticati per la loro raffigurazione semplicistica e manichea delle forze storiche del capitalismo e dei lavoratori, questa strategia tematica può essere compresa a fronte dei sentimenti da "anno zero" di una sinistra europea spesso umiliata e sconfitta, alla ricerca di inconfutabili verità tradizionali per riaccendere la fiducia nelle lotte future. *Germinal* è stato il film più costoso mai realizzato in Francia e, sebbene la sua rappresentazione del sudore, del lavoro e del conflitto di classe ne facesse un film controcorrente, la sua messa in scena elaborata e particolareggiata, come accade anche in *Padre Daens*, ha prestato il fianco all'accusa di *eurodi-*

sneyzzare la storia del lavoro. Come avrebbero reagito gli spettatori moderni alla politica di classe che costituiva l'argomento centrale di entrambi i film? Sarebbero riusciti a trascendere il piacere puramente visivo dello spettacolo, ad apprezzare il passato come luogo di lotte storiche e derivarne una comprensione delle proprie circostanze ed opportunità nel presente? Se esiste una risposta a questi interrogativi, si trova forse nei due film cui gli spettatori dei primi anni Novanta hanno tributato il maggior interesse: *Jurassic Park* (Id.,1993) di Steven Spielberg, una fantasia hollywoodiana di enorme e prevedibile successo, che ha fatto simbolicamente piazza pulita durante i negoziati finali per l'Accordo generale sul commercio e le tariffe fra l'Unione Europea e gli Usa, e l'inaspettato grande successo di cassetta di *Les Visiteurs* (*I visitatori,* Francia, 1994), un film pseudo-storico che si diverte a raccontare il passato sotto forma di farsa ed incongruenze, piuttosto che di dolore, umiliazione e sfruttamento[43]. È dunque da un panorama di questo tipo, sembra, che la sinistra culturale deve ora affrontare le prospettive e le aspettative del pubblico cinematografico europeo attuale e attirarlo di nuovo con storie e stili che sfidino le fantasie fuorviate di Hollywood ed il genere d'evasione dei vari cinema nazionali europei. Critici e produttori troveranno un notevole patrimonio di cinema radicale nei film realizzati in tutta Europa da registi impegnati nei decenni successivi alla seconda guerra mondiale. Questi film confermano la volontà di vedere sullo schermo fatiche e lotte di gente comune, e potrebbero anche ispirare la prossima generazione di cineasti che desiderino utilizzare la propria arte per contribuire a realizzare una società più equa.

(*traduzione di Judith Green*)

Note

1 Le fonti per questo articolo sono tratte soprattutto da testi in lingua inglese. È evidente che una discussione più approfondita richiederebbe il ricorso a letteratura proveniente da ciascuno dei paesi esaminati. A causa del poco spazio a mia disposizione, mi sono concentrato principalmente su esempi riguardanti il mondo operaio; un esame dell'esperienza contadina richiederebbe un maggiore sviluppo di quello tentato in questa sede. Analogamente, sebbene la rappresentazione dell'occupazione burocratica costituisca una tematica significativa nel cinema e nella società europea sin dal 1945, come, ad esempio, nei film di Francesco Rosi e nella sua analisi dei reati commessi dai "colletti bianchi" nell'Italia del dopoguerra, quest'argomento non viene trattato nel presente articolo.

2 «Su compagni, cantiamo / il triste e sacro canto del lavoro». «Eppure, di fronte alla battaglia, fermi ed uniti / levando la nostra bandiera scarlatta stiamo fieri / con noi

tutti gli schiavi e gli sfruttati del mondo / combattiamo per fondare una terra libera e felice». Canzoni cantate in *Meg ker a nep* (*Salmo rosso*), di M. JANCSO, Ungheria, 1972, citate in: G. PETRIE, *Red Psalm*, Trowbridge, Flicks Books, UK, 1998, p. 19.

3 P. STEAD, *Film and the Working Class. The Feature Film in British Society*, Londra, Routledge, 1989, p. 10.

4 *Ibid.*, p. 11.

5 Nel caso della Gran Bretagna, vedi l'analisi di Jeffrey Richards sulla politica del comitato di censura cinematografica britannico, ovvero non consentire la proiezione di immagini controverse, in J. RICHARDS, *The Age of the Dream Palace. Cinema and Society in Britain 1930-1939*, Londra, RKP, 1984, parte 2.

6 Cfr. B. MURRAY, *Film and the German Left in the Weimar Republic. From "Caligari" to "Kuhle Wampe"*, Austin, University of Texas, 1990.

7 Cfr. CH. FAULKNER, *The Social Cinema of Jean Renoir*, Princeton, N. J., Princeton University, 1986.

8 Cfr. W. LACQUEUR, *Europe Since Hitler. The Rebirth of Europe*, Londra, Penguin Books, edizione aggiornata, 1982; P. SORLIN, *European Cinemas. European Societies 1939-1990*, Londra, Routledge, 1991.

9 Si vedano, nell'ambito della letteratura anglosassone, D. OVERBEY (a cura di), *Springtime in Italy. A Reader on Neo-Realism*, Londra, Talisman, 1978; M. MARCUS, *Italian Film in the Light of Neorealism*, Princeton, N. J., Princeton University, 1986. Inoltre, per una breve panoramica critica contemporanea del neorealismo italiano in Gran Bretagna, si veda R. MANVELL, *"Paisà": How It Struck Our Contemporaries*, in «The Penguin Film Review», 9, Londra, Penguin, 1949.

10 Cfr. J. CHAPMAN, *British Cinema and the "People's War"*, in N. HAYES e J. HILL (a cura di), *"Millions Like Us"? British Culture in the Second World War*, Liverpool, Liverpool University Press, 1999.

11 V. PORTER, *Feature Film and the Mediation of Historical Reality: "Chance of a Lifetime" – a case study*, in «Media History», vol. 5, n. 2, 1999.

12 Per una raccolta di articoli sull'influente cinema dei fratelli Boulting nei decenni successivi alla Seconda Guerra Mondiale, vedi A. BURTON e ALTRI (a cura di), *The Family Way. The Boulting Brothers and British Film Culture*, Trowbridge, Flicks Books, UK, 2000.

13 Queste tematiche vengono esaminate approfonditamente in J. HILL, *Sex, Class and Realism. British Cinema 1956-1963*, Londra, BFI, 1986.

14 B. JORDON, *Culture and Opposition in Franco's Spain: The Reception of Italian Neo-Realist Cinema in the 1950s*, in «European History Quarterly», vol. 21, 1991, p. 210.

15 Non è stato possibile in questa sede affrontare l'importante tema dell'impatto dei film di Hollywood, che in Europa riscuotono generalmente il maggior successo di pubblico; su questo argomento suggerisco di consultare: D. W. EDWOOD e R. KROES (a cura di), *Hollywood in Europe. Experiences of Cultural Hegemony*, Amsterdam, VU University Press, 1994.

16 B. JORDON, op. cit., p. 219.

17 Riguardo al film ed a questo interessantissimo periodo, vedi gli articoli raccolti in G. VINCENDEAU e K. READER (a cura di), "*La Vie Est à Nous*". *French Cinema of the Popular Front*, Londra, BFI, 1986.

18 P. BONDANELLA, *Italian Cinema. From Neorealism to the Present*, New York, Continuum, edizione aggiornata, 1991, p. 148.

19 Scrive Gordon Gow che lo stile del film non è «né realistico né teatrale», e giunge a «un compromesso precario che non è mai del tutto in accordo con il soggetto». G. GOW, *The Organiser*, in «Films and Filming», dicembre 1965, pp. 33-34.

20 G. MILLAR, *Ådalen 31*, in «Sight and Sound», inverno 1969/1970, p. 48.

21 R. ROUD, in «Sight and Sound», estate 1969, p. 138.

22 J. DAWSON, *Ådalen 31*, in «Monthly Film Bulletin», dicembre 1969, p. 255.

23 R. ROUD, op. citata.

24 Cfr. G. PETRIE, op. cit., p. 14.

25 G. PETRIE, op. cit., p. 43.

26 Cfr. R. ROUD, *Cannes 1976*, in «Sight and Sound», estate 1976, p. 193.

27 Citato da R. BOWERS, *Novecento*, in N. THOMAS (a cura di), *International Dictionary of Films and Filmmakers*, Londra, St. James Press, seconda edizione, 1990, p. 635.

28 Cfr. P. HOUSTON, *Cannes '76*, in «Sight and Sound», estate 1976, p. 149.

29 R. BOWERS, op. citata.

30 D. WILSON, *Comrades*, in «Monthly Film Bulletin», settembre 1987; J. FORBES, *The Lanternist's Tale*, in «Sight and Sound», inverno 1986/1987. Jill Forbes afferma qui che «*Comrades* non è un film sulla storia del lavoro, e neanche un film di elevazione morale: è una storia sul trovare un senso all'esperienza», p. 66.

31 Citato in J. FORBES, *The Cinema in France. After the New Wave*, Londra, BFI, 1992, p. 20.

32 *Ibid*., p. 18.

33 *Ibid.,* p. 23.

34 Citato in: R. PH. KOLKER, *Angle and Reality. Godard and Gorin in America*, in «Sight and Sound», estate 1973, p. 11.

35 R. ROUD, *Godard is Dead. Long Live Godard/Gorin. Tout Va Bien!*, in «Sight and Sound», estate 1972, p. 123.

36 J. FORBES, op. cit., p. 29.

37 Cfr. J. FALKOWSKA, *The Political Films of Andrzej Wajda. Diologism in "Man of Marble", "Man of Iron" and "Danton",* Berghalm, Providence, 1996.

38 R. COLLINS e V. PEREZ, *WDR and the Arbeiterfilm: Fassbinder, Ziewer and Others*, Londra, BFI,1981, p. 1.

39 *Ibid.,* pp. 2-3.

40 G. MCKNIGHT (a cura di), *Agent of Challenge and Defiance. The Films of Ken Loach*, Trowbridge, Flicks Books, UK, 1997, p. 1.

41 J. CAUGHIE, *Ken Loach*, in J. CAUGHIE e K. ROCKETT, *The Companion to British and Irish Cinema*, Cassell, Londra, 1996, p. 103. Vedi anche gli articoli di Julian Petley, Deborah Knight e John Hill in G. MCKNIGHT, op. cit.

42 P. COOK, *Business as Usual*, in «Monthly Film Bulletin», settembre 1987, p. 262.

43 Cfr. J. FORBES, *Keeping it in the Family*, in «Sight and Sound», maggio 1994; M. BRIGHT, *Daens*, in «Sight and Sound», aprile 1994.

I mille lavori del cinema italiano

*Mino Argentieri**

Il lavoro è al centro dell'esperienza umana, ma l'industria dell'immaginario è di altro avviso, a giudicare da film, romanzi, fumetti, canzoni, trasmissioni e intrattenimenti televisivi, rotocalchi e altri media. In generale, l'argomento è schivato o tutt'al più confinato sullo sfondo. Lo si ritiene poco attraente. La motivazione non è soltanto figlia di un pregiudizio, alberga qualcosa di vero. Chiunque abbia trascorso una giornata operosa, non si diverte a ritrovare le tribolazioni che lo hanno affannato e preferisce, come si diceva una volta, "evadere", essere proiettato in una dimensione altra da quella abituale, ove vivere, per interposta persona, situazioni invitanti, sorprendenti. Ci piaccia o non, la diffidenza dei produttori di cultura ha origine in propensioni collettive che in parte sono indotte da fattori culturali, ma in parte soddisfano un legittimo bisogno di spaziare in ambiti più fascinosi.

Premesso che i film sul lavoro, statisticamente, sono una minoranza, non è lecito ignorare che nella drammaturgia cinematografica e televisiva si sprecano le connotazioni professionali di personaggi maggiori e minori. Vi sono addirittura professioni e mestieri particolarmente prediletti, in determinate congiunture: avvocati, medici, telefoniste, poliziotti, segretarie, modelle, commesse, ingegneri, militari, giornalisti, sartine, minatori. Chi più ne ha, ne citi di categorie, salvo quella degli operai e dei contadini, che sono le più trascurate, anche perché per raccontarle si presuppone che siano conosciute almeno un po', mentre gli scrittori di cinema, tranne eccezioni, non hanno mai avuto molta dimestichezza con quegli ambienti. Tant'è che una delle innovazioni del neorealismo del dopoguerra consistette nel rendere preliminare alla scrittura una ricognizione sul campo affinché, quantomeno, nelle sceneggiature non ci fossero inverosimiglianze, errori o madornali inesattezze.

È nel vasto mare delle pennellate fugaci e delle tele dei film che andrebbe effettuato uno scrupoloso scandaglio critico-sociologico per ricavare interessanti riflessioni sulla rappresentazione del lavoro nelle immagini in movimento, indipendentemente dai generi di appartenenza. Con-

* Storico del cinema, docente di Storia e critica del cinema presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli

sci, noi che avanziamo la proposta, delle difficoltà insite in una ricerca di vaste proporzioni e tuttavia imprescindibile, poiché il senso comune sprigionato promana più dalla miriade di film chiamiamoli "fuori asse" o in cui il tema è appena lambito, che non da quelli in cui vi domina ed è coerentemente enucleato.

Fatta questa premessa e integratala con la constatazione che, per ciò che riguarda l'Italia, è insufficiente la reperibilità dei film muti per giungere ad una attendibile campionatura, ci limiteremo a ricostruire, dall'avvento del sonoro in poi, una mappa degli approcci verificatisi e dei caratteri che hanno avuto.

Inevitabile l'avvio dal fascismo, che ha tramandato ai posteri una iconografia in cui i tradizionali simboli del nazionalismo e dell'aggressività imperialista coesistono con i rimandi plastici al lavoro manuale nelle officine e nelle campagne, nonché alla famiglia con prole. L'Italia liberale e postunitaria ha eretto monumenti, in gran quantità, agli eroi del Risorgimento, agli statisti, a illustri capi politici e ai caduti della Prima guerra mondiale. Ma nella simbologia istituzionalizzata, i lavoratori hanno avuto tutt'al più un posto laterale.

La dittatura ha provveduto invece a colmare la lacuna, mutuando dal movimento operaio e socialista figurazioni che saranno rimodellate secondo un'ornamentalità retorica. Affreschi in edifici pubblici, dipinti in sedi ministeriali, sculture, si sono arricchiti di soggetti popolari plasmati nel vigore del fisico, severi e massicci, lo sguardo fisso a un futuro che si presume radioso, domatori della natura e del ferro, emblemi di forza, anzi di potenza. Di una potenza poggiata sulle armi e sulla vocazione marziale, ma anche sulle braccia del fabbro, del metalmeccanico, del minatore, del contadino. E i pittori, zelanti nella fede fascista, a caccia di benemerenze, si sono ingegnati a dipingere quadrucci stucchevoli in cui famigliole di mezzadri erano in religioso ascolto delle parole provenienti da un fiammante, seppur modesto, apparecchio radiofonico.

I film di fiction in questi abissi non sono sprofondati, anche se hanno avuto paurosi sbandamenti. I cinegiornali e i documentari, viceversa, hanno gareggiato con il pompierismo delle arti plastiche e figurative, sospinti alla mistificazione e al cattivo gusto dalla stretta dipendenza di questi filoni dai committenti, ossia dagli organismi più fascistizzati dello Stato. Non c'è stata discesa di Mussolini tra i campagnoli o le maestranze della Fiat o in qualche cantiere che gli operatori del Luce non abbiano filmato con dispiego di inquadrature che riproducevano folle osannanti e prosperose villiche nei costumi locali. L'onore dello schermo lo hanno avuto le inaugurazioni delle aziende agricole, delle colonie estive per i bambini, dei villaggi e dei quartieri operai, le sezioni del Dopolavoro, le raccolte del grano e la mietitura, gli spettacoli del Carro di Tespi e le domeniche della brava gente.

È stata una sagra in cui s'è specchiato quell'«andare verso il popolo», che oltre ad essere uno dei più acclamati slogan mussoliniani, ha sintetizzato l'anima paternalistica del fascismo. In questi album, non c'è particolare che non sottolinei la provvidenzialità del duce, reincarnazione di un sovrano forte e generoso, istruito circa i modi di governare una società di massa, dotato di capillari mezzi di comunicazione. Per il resto, il film-Luce e i cortometraggi dispensati, quando si avvicinavano alle miniere della Sardegna o alle roccaforti siderurgiche dell'Italia settentrionale, escludevano qualsiasi intenzione conoscitiva, dovendo il cinema, in questi casi, tradurre i minimi dati referenziali in elementi simbolici protesi a esaltare una potenzialità produttiva volta al rafforzamento economico, ma anche militare, della nazione.

Si procedeva da una briciola di concretezza a un massimo di astrazione, tralasciando la realtà sociale e culturale del mondo del lavoro, oscurandola, anche se a volte da un qualche sparso frammento trasparivano – erano lapsus – indizi di un'altra verità: ad esempio, i visi e i corpi smagriti, precocemente invecchiati, delle mondine attorniate da pagliacceschi gerarchi in divisa e da signore della "buona" borghesia.

Se il tasso di informazione in questi filmati era esiguo e lo spirito di inchiesta affatto bandito, registi, montatori e musicisti sono stati sospinti a epicizzare la materia fotografata attraverso dettagli ispirati alla tecnologia e ai procedimenti di lavorazione, in uno stile simile a quello dei documentari industriali, ma reso più arioso ed elettrizzante da un afflato corale. L'edificazione delle città nell'agro romano, così come il prosciugamento delle paludi pontine e altre imprese di vaste proporzioni in Italia o in A.O.I. (Africa Orientale Italiana) sono state illustrate nella chiave di epopee produttive. La fettuccia dei fotogrammi ha antologizzato eserciti di sterratori, manovali, cariolanti, motoristi all'assalto della terra per innalzare edifici, aprire canali, strade e piazze, portando il progresso là dove signoreggiavano acque stagnanti e malsane. Gli stilemi hanno non poche analogie con gli stessi ostentati nella coeva documentaristica sovietica, che elogiava la realizzazione del piano quinquennale e la collettivizzazione degli appezzamenti terrieri. La fatica, il logorio degli esseri umani, tutto ciò si stempera nella eroicizzazione dello sforzo collettivo.

Tuttavia, fuori dai notiziari del regime, dai fervorini propagandistici e dalle smaccate apologie non difettano le testimonianze intonate a una certa autenticità. Giovanni Pozzi Bellini in *Il pianto delle zitelle*(1939), Ferdinando Cerchio in *Comacchio* (1940), Giovanni Paulucci in *Cinque terre* (1941), Basilio Franchina in *Gente di Chioggia* (1942), Francesco Pasinetti nei suoi documentari su una «Venezia minore»[1], Michelangelo Antonioni in *Gente del Po* (1943-'47) hanno ritratto un'Italia nascosta, laboriosa, una sorta di controcanto all'Italia dei fascisti, sommessa e più genuina anche se ancora non toccata dall'industrializzazione.

In questo preludio al neorealismo, il limite è ravvisabile in un'ottica impressionistica che vivacizza il resoconto cinematografico, ma quasi mai entra nel merito delle dinamiche economiche e sociali. Si avverte che l'invito di Longanesi e di Zavattini a portare la macchina da presa a spasso, in mezzo all'umanità, comincia a dare qualche frutto e che, tuttavia, sussistono impedimenti soggettivi e oggettivi ad approcci non epidermici, a dispetto finanche di una inconfutabile maturità stilistica.

Nel cinema di finzione, renitenza e diserzioni non si contano. Soltanto in qualche film, il lavoro non è un vago cenno. In *Acciaio* (1933), di Walter Ruttmann – si svolge nelle acciaierie di Terni – c'è, per lo meno, un ambiente, un conflitto psicologico, ideato da Luigi Pirandello e da Stefano Landi anche se, alla resa dei conti, la parte meno risolta è proprio questa. Il regista e il suo collaboratore più diretto, Mario Soldati, sono convincenti nel dispiegamento di una cornice in cui si addensano gli svaghi popolari, le giostre e il tiro a segno, le osterie e la passione sportiva suscitata dal ciclismo e dal Giro d'Italia. L'obbiettivo viola – circostanza rara – l'inaccessibilità degli altiforni e delle fabbriche, ma Ruttmann ne approfitta per esibirsi in una affascinante composizione ritmico-visiva, a scapito del legame tra questi capitoli e la narrazione vera e propria. Lo splendido gioco delle forme, se si avvicina al cinema astratto, lascia in sospeso altri possibili e più pertinenti interrogativi.

Ad ogni modo, c'è in *Acciaio* quel che si riaffaccia in altri film: il lavoro attorno ai macchinari è visto come una pulita, onesta, virile, onorevole occupazione, rispettando le angolazioni tipiche di un populismo che ha tinte cattoliche e fasciste, e talvolta – in Camerini e in Soldati – venature di un'esangue socialismo umanitario e sentimentale.

È in questi due cineasti che la simpatia per i semplici è più marcata rispetto ad altri, nelle commedie interpretate da Vittorio De Sica (*Gli uomini, che mascalzoni…*, 1932; *Darò un milione*, 1935; *Il signor Max*, 1937; *Grandi magazzini*, 1939, diretti da Mario Camerini), nelle storie a filatura intimista (*T'amerò sempre*, 1933, di Mario Camerini), ma anche, *en passant*, in *Il grande appello* (1936, sempre di Camerini), ove a contrastare l'innaturale e stridente nota propagandistica è la schiettezza degli operai italiani che il protagonista incontra nell'Etiopia insanguinata dalla guerra e che parlano in dialetto e così trasferiscono in Africa un soffio di provincia nostrana. Negli scorci cameriniani, il lavoro comporta un tenore di vita appena decoroso, ma la grigiotta modestia, rischiarata dagli affetti e dall'inevitabilità di un lieto matrimonio, premessa alla stagione delle responsabilità ponderose, è intesa come una conquista e un valore morale, opposti alla fatuità dei ceti parassitari, alla borghesia esterofila e maniaca della mondanità, non prolifica, oziosa, avvinta a sciocchi riti e frivole manie. Il lavoro, fonte di stabilizzazione sociale ed esistenziale, ha gli attributi di una virtù, secondo un indirizzo che la scuola

fascista e i mass media ereditano dall'Italia postrisorgimentale e da un disegno pedagogico avente come meta la formazione di un "italiano nuovo". In *Resurrectio* (1931) di Blasetti, il riscatto del protagonista – un direttore d'orchestra schernito da una "femmina di lusso" e preda di una galoppante depressione – si annuncia con l'arrivo di una ragazza acqua e sapone e, nel finale, con un caffè bevuto all'alba in un bar frequentato da operai e la coppia che sale su un autobus affollato.

Nei film di Camerini, nelle sceneggiature di Soldati, sincero è il trasporto verso gli antieroi dei loro film, mai sfiorati da voglie bellicose, e la polemica, quando affiora, non ha sottintesi politici. L'accettazione di un non brillante avvenire, del resto, non confligge con un regime poco propizio alla mobilità sociale e al rivendicazionismo sindacale, e la concezione moralistica del lavoro che redime i peccati veniali mette d'accordo la Chiesa cattolica e il Minculpop. Il "bravo ragazzo" dei film cameriniani, amabilmente incarnato dal giovane De Sica e a cui piacciono le ragazze (il giornalaio de *Il signor Max* si sdoppia, vende giornali e nelle pause indossa abiti eleganti, bazzica signori facoltosi, si spaccia per uno snob e sfodera l'erre moscia), prima o poi si ravvederà e si imbatterà nell'anima gemella e c'è da giurare che sarà un padre assennato. Non ha la stoffa del ribelle e siamo sicuri che, ligio al dovere, ricevuta la cartolina precetto, *obtorto collo*, partirà per il fronte, cantando una canzoncina d'amore.

C'è di peggio nei film italiani degli anni Trenta e Quaranta ed è quando la ruralità assurge a simbolo di rigenerazione e di sanità, come capita in *Terra madre* (1931) di Blasetti. Già il titolo allude a una natura benefica, fertile, protettiva, prodiga, materna, appunto, come impone un cliché che il fascismo non aveva inventato ma fatto suo, nella seconda metà del decennio Venti e nei primi anni Trenta, in consonanza con una politica che mirava a potenziare l'agricoltura e a scoraggiare l'urbanesimo. Il film di Blasetti condanna le distrazioni di un proprietario terriero che, invece di badare alla proprietà, se ne disinteressa, alloggia in città e se la spassa e sfarfalleggia con donnine biondo-platino nei tabarin. La punzecchiatura è semplicistica, grossolana e, in definitiva, ha un marchio più moralistico e predicatorio che politico. La sottoscriverebbe un liberista dell'Italia giolittiana, un sacerdote, un fascista di quelli che rampognavano i rampolli sciagurati e improduttivi dell'aristocrazia italiana.

A stridere terribilmente nel Blasetti di *Terra madre* è l'idealizzazione del mondo contadino, l'appello ai padroni affinché adempino alla loro funzione, il circolo virtuoso, oscenamente falso e dolciastro, che contrappone alla corrotta civiltà urbana, irta di trappole e tentazioni, la terapia del ritorno alla terra. Rispunta in questa antitesi artificiosa l'inclinazione piccolo borghese a trasfigurare la campagna e i suoi abitanti e a disporli nella luce di un idillio all'insegna di una inossidabile salubrità fisica e spirituale. «Scarpe grosse e cervello fino», rammentano le ta-

volette sentimentali di derivazione ungherese come *Scarpe grosse* (1940) di Dino Falconi, che favoleggiano di contadini prestanti e ingegnosi alla Amedeo Nazzari, ovviamente candidati all'agiatezza e a impalmare avvenenti donzelle.

Persino in *Quattro passi tra le nuvole* (1942) Blasetti inciampa. Il risveglio del commesso viaggiatore, che ha trascorso la notte sotto le stelle, avviene in un'atmosfera bucolica da fiaba mielata, con gli uccelli che cinguettano sui rami e un secchio di latte appena munto. La produzione documentaristica, copiosa, straborda, è zeppa di cartoline in cui il tempo è scandito dalle incombenze rurali. In un film di guerra, *Alfa Tau* (1942), di Francesco De Robertis, un sommergibilista ha il suo compenso, il meritato riposo, nell'armonia della quiete agreste: aria pura, animali da pascolo, sonnellini su carri animati da buoi e, al crepuscolo, i familiari che rincasano, zappa in spalla, minestra fumante sulla tavola imbandita dalla mamma e il più piccino che leggerà al babbo il giornale. Il kitsch tocca cime vertiginose e se ne rinvengono le tracce in decine e decine di pellicole, non ultima *La peccatrice* (1940) di Amleto Palermi, in cui una giovane donna, avviata dai suoi occasionali amanti alla perdizione, assapora qualche attimo di illusoria felicità a contatto con i campi ondeggianti di grano.

Definire deteriore pascolismo queste giulebbose parentesi sarebbe eccessivo, provenendo lo sciocchezzaio dai libri di lettura per gli alunni delle scuole elementari e dal ciarpame pittorico dei calendari e dei fotografi dilettanti. Chiunque abbia familiarità con il patrimonio iconografico dell'Italia del fascismo è consapevole dell'ampiezza che ha avuto il fenomeno, destinato a non estinguersi con il crollo della tirannia. Tuttavia, l'arcadia contadina si scioglie allorché, seppure straordinariamente, compare la spigolosa ombra dello sciopero. Non sono più di tre i film in cui si allunga sugli schermi: *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano, *Vecchia guardia* (1935) di Blasetti e *Redenzione* (1941) di Marcello Albani, tutti a impostazione celebrativa e politica, orgogliosi di evocare le gesta dello squadrismo, unanimi nel disconoscimento e nel rifiuto dei diritti dei lavoratori. Lo sciopero è visto concordemente quale causa di disordine sociale e prodotto di particolarismi dissennati e di pulsioni distruttive: un male da combattere con energia e da debellare, delittuosa irrazionalità

La liberazione e il neorealismo hanno recato un cambiamento profondo nella cinematografia italiana, accentuando i legami con i più brucianti problemi di un paese uscito sconfitto dalla guerra, ma anche deciso a rinascere e a entrare nel consesso delle moderne democrazie, quindi, rispetto all'Italia prefascista, con una spiccata propensione alla critica delle istituzioni e della società. Nei primi film sulla Resistenza, che ricordano pagine di una storia ancora calda, il mondo del lavoro ha una presenza che non è e non vuol essere aneddotica. Niente alone leggendario,

nessun sospetto di una nuova retorica o di una retorica dell'antiretorica. Il tipografo di *Roma città aperta* (1945) offre la misura di una scabra militanza mescolata agli affanni di una quotidianità angosciosa. Ma in *Due lettere anonime* (1945) di Camerini, *Il sole sorge ancora* (1946) di Aldo Vergano, *Achtung! Banditi!* (1951) di Carlo Lizzani, l'ambizione è più alta. Persino nel più debole dei quattro film, *Due lettere anonime*, c'è un tentativo di allargare la prospettiva: la tipografia in cui si snoda l'azione è una metafora dell'organismo sociale suddiviso in collaborazionisti, che si ingraziano gli invasori per ottenere qualche beneficio, e resistenti. *Il sole sorge ancora* va oltre, dà un'interpretazione classista della Resistenza, scorge nei lavoratori il cuore della lotta partigiana e nel padronato gli alfieri di un tempestivo trasformismo, ieri a nozze con i fascisti, ora svelti a voltar bandiera e a ipotecare il futuro.

In *Achtung! Banditi*!, lo scenario non è più quello di un'azienda agricola e dei suoi paraggi, come nel film di Vergano, ma si estende in Liguria al circuito che si stabilisce tra le montagne e le colline, ove si annidano le formazioni combattenti, i contadini delle vallate e gli operai che in città scioperano e danneggiano la produzione bellica.

In queste rappresentazioni, il disegno rischia di essere troppo concettuale e schematico al contempo; vi è, tuttavia, implicito il riconoscimento del ruolo avuto dai lavoratori nel nostro "secondo Risorgimento". I quattro film compongono un arazzo cui aggiungeremmo, insieme a *Paisà* (1946) di Rossellini, *Cronache di poveri amanti* (1954) di Lizzani, che, desunto dal libro di Vasco Pratolini, intreccia traversie private e conflittualità politica ed è uno dei rarissimi esemplari che hanno narrato l'opposizione dei proletari e dei ceti bassi all'avvento del fascismo.

Censura amministrativa, manovrata da intimidazioni e precauzioni poliziesche, e censura di mercato colludono nel decennio Cinquanta, congiurano per anestetizzare la produzione cinematografica: pertanto gli operai, i luoghi ove lavorano, si diraderanno nei film fino a quasi sparire. E la Resistenza sarà altrettanto tabù. In anni di tensioni sindacali e sociali, un solo film, una novella cinematografica, *Giovanna* (1955) di Gillo Pontecorvo, lancia un'occhiata su una fabbrica tessile occupata e su un pugno di donne battagliere. Ma Giovanna è inedito, ignoto al pubblico italiano, tassello di una combinazione internazionale supervisionata da Joris Ivens, *La Rosa dei venti*[2], e promossa da un'organizzazione femminile.

Nonostante la vicinanza al biennio in cui sono state gettate le fondamenta della democrazia italiana, il neorealismo, nella sua sete di verità e nell'impulso alla scoperta di quel che a lungo era rimasto sommerso, è stato attirato dal presente, dalla contemporaneità. Ed era logico che così fosse, indipendentemente dalla instancabile dissuasione compiuta dai governi centristi, infastidita dai film che avrebbero screditato l'Italia all'e-

stero e «giovato ai comunisti». Era altresì logico che il lavoro fosse uno dei motivi ricorrenti nei film di De Sica (*Ladri di biciclette,* 1948), Camerini (*Molti sogni per le strade,* 1948), Germi (*Il cammino della speranza,* 1950), Soldati (*Fuga in Francia,* 1948), Lattuada (*Il bandito*, 1946), soprattutto a causa della sua precarietà.

Ad atrraversare la narrativa cinematografica neorealista è principalmente la disoccupazione, la ricerca di un salario, anche irrisorio, che assicuri la sopravvivenza e, nelle commedie e nelle farse, l'arte di arrangiarsi, antica quanto la fame, torna di attualità in seguito ai disastri e agli sconvolgimenti della guerra.

Macario (*Come persi la guerra*, 1947; *L'eroe della strada*, 1948; *Come scopersi l'America*, 1950, di Carlo Borghesio) e Totò, anche loro si arrampicano sui vetri per sbarcare il lunario, ripristinando modelli di una comicità intramontabile.

Se l'umorismo era bene accetto e la risata fungeva da antidoto liberatorio, meno gradita, nonostante la qualità poetica era la denuncia di De Sica, priva di indulgenze al patetico, spietata, aliena da inflessioni populiste. *Ladri di biciclette* accusa la solitudine e l'ipocrisia sociale e finanche i poveri sono nemici l'uno dell'altro nella disputa per il pane. Forse un po' matti come lo sono i barboni zavattiniani di *Miracolo a Milano* (1951), ma non solidali d'istinto. E *Umberto D.* (1952) riassume la disperazione dignitosa di una vecchiaia in cui l'individuo è abbandonato alla pochezza delle pensioni statali e all'indifferenza del prossimo.

Importa relativamente che Umberto D. sia un ex impiegato, un "single" chiuso in sé, un tantino misantropo, attaccato alle norme di condotta in cui sempre ha creduto e disadattato a navigare in mezzo alla fauna di furbastri e cinici. Nel suo calvario, poeticamente, è rispecchiata una condizione cui si perviene quando si è espulsi per ragioni anagrafiche dai processi produttivi.

Ne *La terra trema* (1948) di Visconti, sulla falsariga de *I Malavoglia*, c'è il tentativo dell'affrancamento individuale dalla servitù agli ordini dei grossisti delle barche e del pesce. I Valastro sono intenzionati a tramutarsi in proprietari e la sorte li frustra. Battuto ma non vinto, N'Toni ripiglia il vecchio posto di bracciante del mare, con in più la certezza che l'unione degli sfruttati può riparare i torti e le ineguaglianze. Centrale è il lavoro nella filmografia di Giuseppe De Santis, intento a intessere un tipo di racconto in cui si fondono inventiva formale, contenuti e materiali da romanzo popolare e messaggio sociale. Da quel vigoroso narratore che è stato, De Santis si è sbizzarrito a immettere nei suoi film (*Caccia tragica*, 1947; *Riso amaro*, 1949; *Non c'è pace tra gli ulivi*, 1950; *Roma ore 11*, 1952; *Un marito per Anna Zaccheo*, 1953; *Giorni d'amore*, 1954; *La strada lunga un anno*, 1958[3]; *Uomini e lupi*, 1957) trame movimentate, non rinunciando ai nodi psicologici. Basti pensare all'atten-

zione prestata alle figure femminili e al travaglio di una evoluzione non scevra da traumi. Nei suoi film, e coerentemente a una visione marxista, non c'è personaggio che sfugga a un modo di essere influenzato dai rapporti sociali e l'assunto costante è che i lavoratori devono unirsi per conseguire miglioramenti.

Oltre questa linea, il cinema italiano nato dal neorealismo non va negli anni Cinquanta, anche se qua e là si captano avvisaglie interessanti. Rossellini in *Europa '51* (1952) ci riserva una breve ma indimenticabile e drammatica incursione in fabbrica. Eduardo De Filippo accompagna i suoi *Napoletani a Milano* (1953) tra le nebbie e i preconcetti del Nord, in uno stabilimento occupato per impedirne la smobilitazione, e l'artista sbugiarda i più vieti luoghi comuni sui meridionali, i medesimi che il leghismo ha rivitalizzato. Il suo film è uno dei pochissimi che negli anni Cinquanta abbiano segnalato l'esistenza di un pianeta occultato.

Mario Soldati e Raffaello Matarazzo hanno trasferito un paio di melodrammi a Comacchio, nelle valli del Po, e nelle risaie del vercellese. *La lupa* (1953) di Lattuada, *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina, *Sensualità* (1952) di Clemente Fracassi, *Amore rosso* (1952) di Vergano, *Proibito* (1954) di Monicelli, *L'edera* (1950) di Genina, nel mondo contadino incastonano vicende torbide e passioni roventi, il rovescio di una medaglia che in *Pane, amore e fantasia* (1953) di Comencini ripristina, con gli accenti di una contagiosa affabilità e grazia, l'irrealismo dei bozzetti paesani, avallato da interpreti irresistibili nella saporosa fedeltà alle convenzioni.

Sulla riva opposta, Germi disegna in *Il ferroviere* (1956) il profilo acre di un conduttore di locomotive, declassato in seguito a un infortunio e inviso ai compagni per non avere aderito a uno sciopero. Michelangelo Antonioni in *Il grido* (1957) analizza il turbamento di un operaio che non si rassegna a perdere la donna amata e si suicida. Soprattutto nei film di Germi e Antonioni non ci si imprigiona in un sociologismo riduttivo ed elementare e primeggia l'impasto di causalità materiali e sovrastrutturali. C'è un arricchimento che alcuni settori della critica di sinistra allora non afferrarono, ma non è men vero che nel decennio Cinquanta si è assistito a una progressiva attenuazione delle tematiche del lavoro. È una sensazione che sorge da un rilevamento circoscritto ai film in cui queste tematiche hanno un risalto nell'economia delle narrazioni. Potrebbe essere corretta, spostando la panoramica su tanti film lacrimogeni in cui pullulano le disgrazie femminili e le malefatte maschiliste sono spesso abbinate allo sgranamento di sofferte prestazioni lavorative. Così come sarebbe opportuno incorporarvi le commedie di Renato Castellani (*Sotto il sole di Roma*, 1948; *È primavera*, 1950; *Due soldi di speranza*, 1952; *I sogni nel cassetto*, 1957), Luciano Emmer (*Domenica d'agosto*, 1950; *Le ragazze di Piazza di Spagna*, 1952), Gianni Franciolini (*Villa Borghese*,

1953; *Le signorine dello 04*, 1955; *Racconti romani*, 1955), Dino Risi (*Poveri ma belli*, 1957), Bolognini (*Gli innamorati*, 1955), Steno e Monicelli (*Guardie e ladri*, 1951; *Totò e i sette re di Roma*, 1952; *Totò e Carolina*, 1955), in cui le schermaglie amorose e il *divertissement* convivono con qualche annotazione ambientale e sociologica non arbitraria, non esclusivamente pittoresca. Quelle annotazioni che in *Vita da cani* (1950) di Steno e Monicelli, *Luci del varietà* (1950) di Alberto Lattuada e Federico Fellini e in *Ci vediamo in galleria* (1953) di Mauro Bolognini hanno descritto l'avanspettacolo, regno di grame illusioni, splendori effimeri, ristrettezze allegramente sobbarcate.

Non tralasceremo alcuni ritratti, psicologicamente centrati, di umili lavoratrici, le domestiche. Sono esemplari *Umberto D.* (1952) di De Sica, *Il sole negli occhi* (1953) di Antonio Pietrangeli e *Camilla* (1954) di Luciano Emmer. Diremmo che nella ritrattistica eccellano i film italiani del periodo, senza con ciò finire nel minimalismo o eludere i quesiti sociali.

Sul versante documentaristico curiosamente la storia ha minacciato di ripetersi. Eclissatosi il film-Luce con la Rsi e fiorito immediatamente dopo un cinegiornalismo disinvolto, brillante, rotocalchesco nel taglio comunicativo, divampa una soverchiante sarabanda che ha per oggetto la ricostruzione, l'amicizia degli Stati Uniti, gli aiuti americani, la crescita della produttività, le prime apparizioni di un benessere che, per quanto relativo, il fascismo non aveva permesso. I primi sintomi del consumismo, le inaugurazioni di opere pubbliche, l'incessante parata dei ministri e dei Presidenti del Consiglio, provetti tagliatori di nastri, il fervore cantieristico sembrano, per molti versi, restaurare i fasti del defunto film-Luce, a onta di una pomposità meno sfrontata di quella fascista.

Euforia, entusiasmo, fiducia, consenso ai governi centristi, lodi alla motorizzazione e ai nuovi comfort sono gli spartiti con cui eseguono i loro concertini *La settimana Incom* e le consorelle, sorde e cieche al cospetto di avvenimenti e porzioni di realtà che riequilibrerebbero la troppo ottimistica ed encomiastica pittura degli annalisti cinematografici, abili – a petto dei predecessori – abbastanza da assorbire fervorini para-elettorali e flash di cronaca nera, giudiziaria, mondana, nonché divertenti eccentricità sposate alla passerella della *café society* romana e cosmopolita.

Non ci sono dubbi nei cinegiornali del decennio Cinquanta e nemmeno un tenue contraddittorio mentre la controinformazione audiovisiva del movimento operaio sbatte contro i muri di una censura che, autorizzata da una normativa sancita nel '23, ha la facoltà di interdire al cinema quel che è consentito alla stampa. Finanche le filmine pubblicate dal Pci, che esulano dalla legislazione cinematografica, giacché emettono immagini statiche, incappano negli interventi della magistratura e della polizia. Le dissonanze promanano da quelle zone del documentarismo italiano che non si identificano nelle strategie editoriali degli organismi mi-

nisteriali e paraministeriali preposti al finanziamento e al controllo della cinematografia. In questa area, i film del neorealismo hanno generato leve di cineasti, che, ancora lontani dalla fiction, proseguono l'esplorazione del "paese reale", che nella fiction è stata tenacemente avversata dai censori e ritardata dalle leggi di mercato, congiunti in una santa alleanza. Naturalmente, l'operatività non travalicava i confini del cortometraggio, non più lungo di dieci minuti, realizzato con pochi soldi, e ogni prova ammirevole è stata pagata a prezzo di centinaia mediocri e inclini alla banalità. Ma Antonioni (*Nettezza urbana*, 1948; *L'amorosa menzogna*, 1949), Francesco Maselli (*Bagnaia, paese italiano*, 1949; *Stracciaroli*, 1951; *Zona pericolosa*, 1952; *Ombrellari*, 1952; *Fioraie*, 1951), Valerio Zurlini (*Racconto del quartiere*, 1949; *Il mercato delle facce*, 1952), Gillo Pontecorvo (*I fatti di Celano*, 1951; *La missione del "Timiriazev"*, 1953; *Pane e zolfo*, 1959), Florestano Vancini (*Delta padano*, 1951; *Tre canne un soldo*, 1953), Elio Ruffo (*Africo*), Dino Risi (*Barboni*, 1946; *Cortili*, 1948), Vittorio De Seta (*Lu tempu di li pisci spata*, 1954; *Isole di fuoco*, 1954; *Sufarara*, 1955; *Pastori di Orgosolo*, 1958), Elio Petri (*I sette contadini*, 1949), Ermanno Olmi (*La pattuglia del passo San Giacomo*, 1954; *Tre fili fino a Milano*, 1958) e altri hanno effigiato i mille volti di un'Italia non a uso del turismo. In questi cortometraggi, l'impianto investigativo svaria dall'antropologia culturale alla riflessione sociologica, dall'elzevirismo impegnato alle *tranches de vie*. Solo in *Modena, città dell'Emilia rossa* (1950) e *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato* (1950) di Lizzani il discorso si fa palesemente politico. Ma vi è assente – come lo è nella fiction – l'industria, il motore della trasformazione italiana iniziata nella prima metà degli anni Cinquanta. E l'assenza non concorre a dischiudere gli orizzonti di una cinematografia che, nelle sue espressioni più elevate, nella requisitoria così come nella contestazione, vagheggia una umanizzazione del lavoro. Questa idea è nobile e rispettabile, alleva la sensibilità a reagire alle ingiustizie, alle mortificazioni, alle tribolazioni, al peso oppressivo dell'arretratezza, ma è un lascito del secolo scorso e dell'umanitarismo socialista per agevolare l'incontro critico con processi di radicale mutamento. È ancora troppo carica delle letture di Zola, Hugo, Gorkij, London, Upton Sinclair, per essere al passo.

Non per niente, *Il ferroviere*, *Il grido* e *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Visconti, malgrado gli incontestabili pregi, paiono in debito verso i film di Duvivier, Carné e Renoir che piacquero alle élite intellettuali dell'Italia prebellica e irritarono le gerarchie della Chiesa e del partito fascista. Gli emigrati di Visconti hanno risalito la penisola, cercano a Milano quel che nel Sud non c'è, sono le formiche di una trasmigrazione che ha spopolato il Mezzogiorno e hanno con la capitale lombarda un impatto lacerante. Ma la violenza della città moderna, l'asprezza dei rapporti sociali, diventano la violenza della boxe e degli ingranaggi che la commer-

cializzano e infettano lo sport. La prostituzione e le esplosioni del teppismo giovanile sono le altre piaghe additate da un film che evidenzia la disgregazione del nucleo familiare e di una cultura familista, ma che fallisce clamorosamente là dove, in una frettolosa sbirciata, la fabbrica – teatro di attriti e compressioni – è pennellata come un approdo quieto. È nelle punte drammatiche e naturalistiche che *Rocco e i suoi fratelli* si *situa* accanto a *Toni* (Id., Francia, 1934) di Renoir e svela un fianco vulnerabile nella individuazione delle ulcerazioni dell'Italia del boom.

Nel ventennio Sessanta-Settanta, in termini quantitativi, si è avuto un lieve spostamento: i film sul lavoro sono stati più numerosi e anche più originali e innovativi, ma se si calcola l'aumento notevole della produzione (315 film nel '64), l'abbondanza deve essere ricondotta alle percentuali di una testimonianza minoritaria. Una più consistente moltiplicazione semmai si è avuta nel documentario, grazie all'apporto di parecchie iniziative delle Tv, accorte anche al lavoro femminile nell'agricoltura, nell'artigianato e nelle fabbriche, e anche nella più ristretta circoscrizione del cinema. Allentatasi la pressione censoria nel '62, quando l'ordinamento legislativo è stato liberalizzato, i partiti di sinistra, i sindacati sono stati finalmente in grado di attivizzarsi, producendo con sistematicità documentari confluiti nel filone parallelo e alternativo della controinformazione cinematografica, che nel '68, nel '69 e più innanzi sarà rinsanguata dai cinegiornali del movimento studentesco, dai cinegiornali liberi di Zavattini, dai filmati dei movimenti contestativi, dall'Unitelefilm. In questo fiume di pellicola non sono stati documentati soltanto manifestazioni e momenti della conflittualità sociale, non ci si è cullati nel pamphlettismo politico o ideologico, ma spesso ci si è soffermati sulle condizioni di lavoro e di vita dei lavoratori. Il cinema *non commercial* ha compilato una pianta istruttiva, della cui preziosità forse non si è abbastanza edotti, ma che sarà utilissima agli studiosi e ai ricercatori di domani. Una mappa da accoppiare alla solida riserva dei documentari che, diretti da Luigi Di Gianni, Nelo Risi, Giuseppe Ferrara, Lino Del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché, Carlo Di Carlo, Gianfranco Mingozzi, Alberto Caldana, Ennio Lorenzini, Ansano Giannarelli, Massimo Mida, Piero Nelli, Silvano Agosti, Mario Carbone e altri, hanno prolungato e rinverdito la tradizione degli anni Cinquanta, non avendo alcuna esitazione, fra l'altro, a indagare il passato recente della Resistenza e dell'antifascismo militante. Questi sono i comparti in cui l'esegesi critico-storica può pescare con profitto poiché una produzione, tanto copiosa quanto frammentata e variegata, fornisce il ventaglio di un'attitudine conoscitiva nei decenni Sessanta e Settanta, allorché le sinistre venivano incalzate da spinte extraparlamentari e da agitazioni tutt'altro che rituali. Quanto al cinema di finzione, un segmento non si scolla dalla matrice del neorealismo nel suo orbitare attor-

no alle amarezze e alle stanchezze di chi lavora. Vi rientrano *I recuperanti* (1970) di Olmi, *I giorni contati* (1962) di Petri, *Diario di un maestro* (1975) di De Seta, *Pane e cioccolata* (1974) di Franco Brusati e *C'eravamo tanto amati* (1974) di Ettore Scola, film, quest'ultimo, in cui si affastellavano le speranze deluse della Resistenza, l'intorpidimento e la corruzione degli anni dell'ebbrezza economica, l'irriducibilità del lavoro pulito simboleggiato da un infermiere, a corto di denari, che non ripudia i suoi ideali di libertà e di giustizia. In altre sezioni raggrupperemo i film che spellano le professioni seducenti del giornalismo (*Una vita difficile*, 1961, di Dino Risi; *Sbatti il mostro in prima pagina*, 1972, di Marco Bellocchio; *La donna del giorno*, 1957, di Maselli e *Ai margini della metropoli*, 1953, di Lizzani), della magistratura (*Il magistrato*, 1959, di Luigi Zampa; *Corruzione al Palazzo di Giustizia*, 1975, di Marcello Aliprandi; *In nome del popolo italiano*, 1971, di Dino Risi; *Confessione di un commissario di polizia al Procuratore della Repubblica*, 1971, e *Perché si uccide un magistrato*, 1975, di Damiano Damiani; *Cadaveri eccellenti*, 1976, di Francesco Rosi), della medicina (*Il medico della mutua*, 1968, e *Bisturi, la mafia bianca*, 1973, di Luigi Zampa; *Il Prof. Dott. Guido Tersilli, primario della Clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue*, 1969, di Luciano Salce), in cui non c'è tregua per le coscienze fluttuanti tra i pilastri di una solenne deontologia e gli smottamenti consigliati dalle smanie carrieristiche o da peggio ancora.

Sarà nel successivo ventennio Ottanta e Novanta che il cinema italiano onorerà nei magistrati, nei funzionari adamantini e nei tutori dell'ordine i difensori strenui della legalità (*Cento giorni a Palermo*, 1984, e *Giovanni Falcone*, 1993, di Giuseppe Ferrara; *Il lungo silenzio*, 1993, di Margarethe von Trotta; *La scorta*, 1993, di Ricky Tognazzi; *Il giudice ragazzino*, 1994, di Alessandro Di Robilant; *Un eroe borghese*, 1995, di Michele Placido; *Poliziotti*, 1995, di Giulio Base; *Palermo-Milano sola andata*, 1995, di Claudio Fracasso; *Testimone a rischio*, 1996, di Pasquale Pozzessere), ultimo baluardo di una società in preda alle aggressioni dei poteri occulti. Dopo gli isolati episodi di *Il mulino del Po* (1949) di Lattuada, *Il brigante di Tacca del Lupo* (1952) di Germi e la *Pattuglia sperduta* (1954) di Nelli, che avevano aperto squarci di vita contadina nel Risorgimento e nell'Italia postunitaria, i primordi del movimento dei lavoratori saranno rivisitati in film che evocano l'emergere di una coscienza di classe e ripensano il passato remoto e prossimo in relazione a oggi. È la riesumazione di una memoria che aveva appena rasentato la fiction cinematografica e che trae linfa dalla diaristica, dalle biografie e dalla letteratura in un bacino fruitivo potenziato da un fervore editoriale mai arrestatosi. Non è casuale che tutto ciò succeda negli anni Sessanta e Settanta. Questi sono film storici che, diversamente dalle consuetudini, eleggono a protagonisti non le personalità eminenti, ma gli uomini semplici,

i soggetti anonimi, e trattano di una storia cinematograficamente inedita, quella di *I compagni* (1963) di Monicelli, *Metello* (1970) di Bolognini, *Sacco e Vanzetti* (1971) di Montaldo, *Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato* (1972) di Vancini, *San Michele aveva un gallo* (1973) e *Allonsanfan* (1974) dei fratelli Taviani, *Quant'è bellu lu murire accisu* (1976) di Lorenzini, *La neve nel bicchiere* (1984) di Vancini, su fino a *L'albero degli zoccoli* (1978) di Olmi e a *Novecento* (1976) di Bertolucci. Olmi ricrea la provincia bergamasca di fine Ottocento, gli squadroni e le cariche di Bava Beccaris a Milano, le ville patrizie e la desolante povertà dei contadini, le angustie, la pazienza, la tenacia, le rinunce di ogni giorno. La sua è una rievocazione che spazza via lo zucchero degli anni Trenta, nondimeno la durezza della ricostruzione si stempera nel rimpianto di un'epoca in cui la dedizione alla famiglia e alla religione era un solido ancoraggio. Questa è la curvatura mancante in *Gli ultimi* (1963), di Vito Pandolfi, che non è meno agro di *L'albero degli zoccoli* nell'evocare un'infanzia morsa da paure nel Veneto della fame e della pellegra, a cavallo tra il primo dopoguerra e l'ascesa del fascismo. Un film, *Gli ultimi* tra i meno noti anche se è tra i più belli della nostra cinematografia.

Al contrario di Olmi, Bernardo Bertolucci si avventura nei domini dell'epos ed eleva un canto agli aneliti rivoluzionari del proletariato agricolo emiliano. Il film emblematizza la perennità dell'antagonismo e della divisione tra le classi, miscela registri molteplici e non disdegna di andar a parare in un dichiarato simbolismo. È il solo poema epico, pervaso da spirito laico e socialista, che il cinema abbia consacrato al sogno di liberazione che in circa cento anni ha intriso le aspettative degli sfruttati. E si deve all'arte, al talento visivo di Bertolucci, al suo temperamento lirico se l'eloquenza e la monumentalità del film non si tramutano in rabescatura e ridondanza.

Lucidità, distacco critico caratterizzano le incursioni nel ventesimo secolo: da *Salvatore Giuliano* (1962) di Rosi a *Un uomo da bruciare* (1962) dei Taviani e di Valentino Orsini, da *Banditi a Orgosolo* (1961) di De Seta a *Il brigante* (1961) di Castellani, da *Fontamara* (1980) di Lizzani a *Padre padrone* (1977) dei Taviani, da *Cristo si è femato a Eboli* (1979) di Rosi a *Vermisàt* (1974) di Mario Brenta, da *I sette fratelli Cervi* (1968) di Gianni Puccini a *Maria Zef* (1980) di Vittorio Cottafavi, da *Il disertore* (1983) di Giuliana Berlinguer a *L'Agnese va a morire* (1976) di Montaldo, da *Volontari per destinazione ignota* (1978) di Alberto Negrin a *Corbari* (1970) di Valentino Orsini, da *Il mondo degli ultimi* (1983) di Gian Butturini a *La notte di San Lorenzo* (1982) dei Taviani, da *Barnabo delle Montagne* (1994) di Brenta a *Il trittico di Antonello* (1992) di Francesco Crescimone, film che anatomizza il mondo contadino, quello che maggiormente ha patito della incompiuta rivoluzione de-

mocratica del Risorgimento. Più che la commiserazione delle afflizioni dei nullatenenti e l'indignazione, vi alligna il desiderio di rivedere le bucce a una storia, più che ingrata, parziale. Alcuni autori – il De Seta di *Banditi a Orgosolo* e i Taviani di *Padre Padrone* – diagnosticano dall'interno, sviscerano una ruralità in cui da pastori ci si trasforma in fuorilegge e dove i padri tiranneggiano i figli precludendoli all'istruzione per una gretta e immediata convenienza. Coniugati non di rado al passato, questi film – salvo *Tre fratelli* (1981) di Rosi e *In Calabria* (1993) di De Seta, che però è un lungometraggio documentaristico – non sfiorano il contraccolpo che è stato il ridimensionamento dell'universo contadino e delle sue culture. È uno dei buchi neri rimproverabili al cinema italiano che nel ventennio Ottanta-Novanta diserta questa pista, riscovandola in sporadiche occasioni, ma sempre disseppellendo vecchie storie lungamente misconosciute: *Briganti, amore e libertà* (1990) di Marco Modugno, *Tiburzi* (1996) di Paolo Benvenuti, *Il figlio di Bakunin* (1997) di Gianfranco Cabiddu, *Briganti di Zabut* (1997) di Pasquale Scimeca, *Del perduto amore* (1998) di Placido, *Li chiamavano briganti* (1999) di Pasquale Squitieri.

Non che questo sia un incondonabile demerito. Il cinema italiano, nell'Europa occidentale, è uno dei pochi che abbia ripetutamente scavato nei trascorsi delle classi non abbienti e questa particolarità la ascriveremmo al radicamento progressista dei cineasti.

Tuttavia, la persistenza dei viaggi a ritroso tradisce una timidezza a cimentarsi con tematiche ravvicinate. Nella retroesposizione dei film storici non v'è tanto una fuga quanto il ricordo dei tempi in cui le avanguardie delle classi lavoratrici avevano una capacità di sacrificio, una pervicacia e uno slancio ideale infiacchitisi.

La vera novità degli anni Sessanta e Settanta sta altrove. Da un lato la commedia all'italiana non si esaurisce in carosello di caratteri che riverberano i nuovi costumi, i nuovi tic, i nuovi comportamenti sociali scaturiti dal "miracolo economico". Scrutati in controluce quei film segnalano l'aumentata incidenza che hanno assunto alcune professioni nella scena sociale e nella comunità nazionale, certificano l'espansione del ceto medio e del terziario, l'indebolirsi di un'etica del lavoro che era stata il cemento di un principio educativo condiviso. La frammentazione sociale, su cui sociologi, economisti e politologi studiano, è stata preavvertita da parecchi film della commedia all'italiana, anche dai più deteriori, così come lo sfibrarsi degli imperativi morali in auge nell'Italia postbellica.

Dall'altro lato, in questo ventennio il cinema ficca il naso con una relativa assiduità nel pianeta, sino allora inesplorato, dell'industria e della classe operaia. Il repertorio va da *Il posto* (1961) di Olmi a *La vita agra* (1964) di Lizzani, da *Pelle viva* (1961) di Giuseppe Fina a *Omicron* (1963) di Ugo Gregoretti, da *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Petri a *I fidanza-*

ti (1963) di Olmi, da *Renzo e Luciana* di Monicelli (in *Boccaccio '70*[4], 1962) a *Romanzo popolare* (1974) di Monicelli, da *Mimì metallurgico ferito nell'onore* (1972) di Lina Wertmüller a *Escalation* (1968) di Roberto Faenza, da *Il sindacalista* (1972) di Luciano Salce a *Delitto d'amore* (1974) di Comencini, da *Trevico-Torino: viaggio nel Fiat-Nam* (1973) di Scola a *Crepa padrone, tutto va bene* (*Tout va bien*, Francia, 1972) di Jean-Luc Godard, a *Una breve vacanza* (1973) di De Sica, che narra di un'operaia e della sua breve "vacanza" in un sanatorio.

C'è una tale varietà da scoraggiare affratellamenti spicciativi: semmai è la pluralità degli osservatorî a imporsi come un dato significativo, da non enfatizzare ma nemmeno da scambiare per normale amministrazione. È impossibile, almeno per me, oltrepassare i confini prefissati di questi appunti in cui mi propongo alcune periodizzazioni e una catalogazione non esaustiva. La mia, al dunque, è soltanto una scaletta, peraltro opinabile, schizzata per ricercatori volenterosi che abbiano in animo di stratigrafare i materiali del discorso. Se dagli anni del fascismo e del neorealismo una immagine omogenea del lavoro è estraibile, tutto si complica e si sfaccetta nel ventennio Sessanta-Settanta, soprattutto nei film che commentano e chiosano una contemporaneità dinamizzata a 360 gradi e che nel fulcro di un processo iniziato nel decennio Cinquanta, si racconta e si giudica con un lieve ritardo sui ritmi del processo stesso, levando i piedi dal freno. E questa corsa disinibita è di per sé un sintomo di vitalità.

Alcune molle hanno provocato l'onda dei film agli albori degli anni Sessanta: il rifiorire di inchieste sociologiche e di una pubblicistica politico-ideologica operaista; le ripercussioni avute dal dibattito su letteratura e civiltà industriale introdotto da Elio Vittoriani sul *Menabò* nel '61; l'apparizione di testi letterari, *Tempi stretti* e *Donnarumma all'assalto* di Ottiero Ottieri, *Memoriale* di Paolo Volponi, *Il calzolaio di Vigevano* di Lucio Mastornardi, punte avanzate di una ricerca libera da condizionamenti commerciali. Infine nella seconda metà del decennio, e successivamente, le tempeste sociali del Sessantotto e dell'Autunno caldo, che hanno restituito alla sinistra un radicalismo anticapitalistico, che gli accomodamenti governativi del centro sinistra e le pratiche del consociativismo rischiavano di sbiadire.

Intendiamoci: nei film elencati non c'è alcuna giuntura ideologica e culturale che li amalgami, ma nella loro diversità tutti partecipano di un clima che facilita l'uscita dei creatori dal guscio di una cinematografia solitamente poco incuriosita da una primaria componente della modernità. Purtroppo da questo incontro non sono germogliate opere che avessero lo spessore poetico ed espressivo dei migliori film del neorealismo. Soltanto Antonioni, in *Deserto rosso* (1964) è riuscito a focalizzare il doppio dramma dei sentimenti essiccati e dei veleni propagati dai complessi industriali. E c'è riuscito escogitando soluzioni in cui il colore ha una fun-

zione psicologica. Gli sta alla pari *Il caso Mattei* (1972) di Rosi, che non si appaga di risollevare domande sulla morte del presidente dell'Eni, ma si inoltra nei meandri dell'economia nazionale e nei retroscena della competizione petrolifera: felice combinazione, il film di Rosi, di biografia, cinema saggistico, giornalismo.

Quello del ventennio Sessanta-Settanta avrebbe potuto essere un esordio, una iniziazione. Invece ormai gli storici erano legittimati a tirar le somme. Oltre questi steccati, nel ventennio seguente, si è avuta una retrocessione che non ha corrisposto a una involuzione generalizzata della nostra cinematografia e al rigetto di quell'umanismo che è la filiazione dei film neorealistici postbellici, una sorta di dna democratico. V'è stato piuttosto il liquefarsi del tema sociologico e poetico del lavoro proporzionalmente a una perdita di mordente non imputabile soltanto agli autori. I film menzionabili sono un magro mucchietto: *Sud* (1993) di Gabriele Salvatores, *La bella vita* (1994) di Paolo Virzì, *Padre e figlio* (1994) di Pozzessere, *Del perduto amore* (1998) di Placido, *Così ridevano* (1999) di Gianni Amelio, cui aggiungeremo le pellicole che si interessano alle dolorose peripezie italiane degli africani e dei cittadini dell'Est europeo in cerca di fortuna, un appiglio attuale di meditazione: *Pummarò* (1990) di Placido, *Lamerica* (1994) di Amelio, *Vesna va veloce* (1996) di Carlo Mazzacurati, *Eljis & Merilijn* (1997) di Armando Manni, *La ballata dei lavavetri* (1998) di Peter Del Monte.

Non c'è stata e non c'è nei cineasti una ripulsa dettata dalla prevalenza di palpiti intimistici quanto piuttosto l'indirizzarsi della sensibilità nella direzione di un malessere – talvolta è sofferenza – esistenziale e psicologico non avulso dagli squilibri societari ma meno influenzato – così pare – dall'attività lavorativa.

C'è una mosca bianca negli ultimi anni Novanta ed è *Cronache del Terzo millennio* (1996) di Francesco Maselli, un film insolito non solo per la tematica ma anche perché ha i tratti di un apologo, in cifra espressionista, sui sommovimenti sociali e politici che hanno smembrato quella che una volta si autodefiniva "sinistra di classe". Né è accidentale che lo stesso regista nel '99 abbai girato per la televisione un film, *Il compagno* (1999), che, sceneggiando liberamente il romanzo di Pavese, inscena la Roma del fascismo imperante e dei cantieri edili: non un sussulto di nostalgia per frangenti eroici, ma la riaffermazione del bisogno di un impegno a trasformare la società.

Paradossalmente, l'avvertita devitalizzazione è avvenuta man mano che i modelli dell'organizzazione industriale si aggiornavano e che l'instabilità del lavoro da fattore congiunturale vieppiù diveniva, nelle prospettive del capitalismo, permanente e imprescindibile. È successo così che mentre nel proletariato degli immigrati e nello loro disavventure si sono riconosciute le stimmate del neorealismo postbellico, la moderniz-

zazione, che priva i giovani e i non giovani di un minimo di sicurezza e di non pochi diritti, non abbia svegliato alcun interesse. In altre parole: se nelle vene delle cose scorre una tensione sociale, la fiction cinematografica e quella televisiva non la percepiscono né la fiutano, avendo delegato l'onere di sbrogliare queste matasse agli "approfondimenti" dei notiziari audiovisivi.

E a regalare qualche attenuante c'è che la conflittualità tra le forze sociali, nell'ultimo ventennio, è diminuita parallelamente allo stemperarsi delle istanze socialiste. È una tendenza al compromesso programmatico e alla conciliazione, che non è una prerogativa soltanto italiana in Europa. Ma, contrariamente all'Italia del cinema e della Tv, l'Europa non si è addormentata. Arté, il canale culturale franco-tedesco, tra il 1999 e il 2000, sotto l'intitolazione *Au travail* ha allestito cinque tv-movies (alcuni dei quali distribuiti nelle sale) sulla nuova realtà operaia nell'era dell'industria postfordista: *Risorse umane* (*Ressource humaines*, 1999) di Laurent Cantet, *Un chantier de plus* («Un cantiere di più», 1999) di Eoin Moore, *Le Record* («Il record», 1999) di Edwin Baily, *Tout pour maman* («Tutto per la mamma», 1999) di Hermine Huntgeburth, *De gré ou de force* («Per amore o per forza», 1999) di Fabrice Cazaneuve. Simultaneamente, Arté dedicava sei film – serie *Gauche/Droite* – alle problematiche sociali: *Il piccolo ladro* (*Le petit voleur*, 1999) di Erik Zonca, *Nadia et les hippopotames* («Nadia e gli ippopotami», 1999) di Dominique Cabrera, *Les marchands de sable - Détour* («I venditori di sabbia», 2000) di Pierre Salvadori, *Le terre froides* («Le terre fredde», 1999) di Sébastien Lifshitz, *Tonton et Tontaine* («Zietto e zietta», 1999) di Tonie Marshall, *La voleuse de Saint-Lubin* («La ladra di Saint Lubin», 1999) di Claire Devers. In Gran Bretagna la Bbc e Channel Four sono stati i finanziatori di quei film che hanno riacceso i riflettori sulla classe operaia inglese e sui salariati di colore.

In Italia non c'è stato, non c'è nulla di simile. In Italia abbonda la refrattarietà dei centri pubblici di produzione culturale, favorita dallo smarrimento di identità che ha colpito la sinistra italiana, politicamente e culturalmente intesa.

C'è stato un "addio alle armi" dei partiti e delle organizzazioni sindacali che ha intiepidito le esigenze di una più vivace dialettica e di una creatività che navighi coraggiosamente.

Sta di fatto che quanti vorrebbero serbare unicamente all'informazione e alle trattazioni sociologiche certe problematiche, tagliano le ali alla fantasia poiché l'arte ha in sé potenzialità tali da integrare il prisma di altre discipline e di altri procedimenti conoscitivi. Fuori dai denti: quella della ripartizione dei compiti è una scusa per assolvere una intelligenza critica che non disarma, ma al contempo è inibita dai "misteri" del mondo del lavoro. L'uomo – l'umano – non dovrebbero essere una interrogazione continua?

Note

1 Si vedano, ad esempio, *Il canale degli angeli*, 1934; *Venezia minore*, 1942; *La gondola*, 1942; *Venezia in festa*, 1942; *I piccioni a Venezia*, 1942; *Piazza S. Marco*, 1947.

2 *La rosa dei venti* (*Die Vind Rose*, 1956) fu prodotto dalla Defa per il Congresso dell'Internazionale delle donne democratiche con lo scopo di mostrare la situazione delle donne nel mondo intero. Il film era composto di 5 cortometraggi girati in Brasile (regia di Alex Viany), in Cina (regia di Wu Kuo Yin e Mus Chin Mim), in Francia (regia di Yannick Bellon), in Urss (regia di Sergei Guerassimov) e appunto in Italia.

3 *La strada lunga un anno* (*Cesta duga godinu dana*) di G. De Santis, Jugoslavia, 1958. Il film fu girato in Istria ed ha avuto scarsa circolazione Italia.

4 Episodi: *Renzo e Luciana*, di M. Monicelli; *Le tentazioni del Dottor Antonio*, di F. Fellini; *Il lavoro*, di L. Visconti; *La riffa*, di V. De Sica, Italia/Francia, 1962.

Parte seconda

Il gesto perduto

Cultura materiale e lavoro tradizionale nel cinema italiano. Note per una storiografia

*Paolo Isaja**

Un accostamento iperbolico di tre film agli antipodi l'uno dall'altro, ma che portano nei loro titoli di testa altrettante affini diciture. *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano: «Questo film ha avuto ad interpreti esatti contadini della Maremma e uomini nati di popolo di ogni regione d'Italia». *Cielo sulla palude* (1949) di Augusto Genina: «Questo film è interpretato da contadini della campagna romana». *Banditi a Orgosolo* (1961) di Vittorio De Seta*:* «Interpretato da pastori sardi». Un'occhiata alle date di realizzazione delle opere: 1933, 1949, 1961 rispettivamente. Si tratta di tre film difficilmente etichettabili, non appartenenti a filoni produttivi riconoscibili secondo le categorie tradizionalmente stabilite, che, oltre alla caratteristica didascalia, hanno in comune un solo elemento, quello di occuparsi, in modi quanto mai diversi, del mondo contadino e pastorale italiano.

In *Camicia nera* Forzano ha una evidente preoccupazione: convincere anche gli irriducibili che la grandezza di Mussolini è stata nel porre le basi di uno Stato in grado di migliorare epocalmente le condizioni di vita del popolo, degli indigenti, delle classi diseredate. E per farlo racconta nel film – che per tre quarti della durata risulta un documentario di propaganda e per il resto un'opera a soggetto – la storia di una famiglia dell'agro pontino che da una vita stentata nelle lestre nude e malariche passa all'agio di una casa in muratura e di una vita più dignitosa, con la bonifica delle paludi e la nascita delle nuove città. Per ottenere tale risultato il regista ricorre a un metodo che nessuno mai riconoscerà per neorealista, dati titolo e natura del film, ma che tutto sommato può essere considerato anticipatore: prendere *gente nata di popolo* e fargli recitare poche semplici battute. A Forzano, tutto preso dalla sua intima necessità di dimostrare l'assunto, non importa di filmare la vita e le opere dei contadini delle paludi, che quindi rimangono confinate in poche inquadrature di testa. I suoi personaggi, più che preoccuparsi di risolvere i problemi quotidiani del lavoro, sembrano particolarmente attenti ad elogiare collegialmente il duce e a seguirlo spirito e corpo (dopo un tentativo abortito di emigrazione) nella sua trascinante campagna di ruralizzazio-

* Regista, autore di film di ricerca nelle scienze umane

ne avanzata. Forzano non fa recitare ai suoi contadini la loro stessa vita, bensì mette loro in bocca battute preconfezionate e declamatorie. E poiché nemmeno lui sembra convinto del risultato, sparge fra la *gente nata di popolo* qualche attore professionista poco noto, cui spetta l'onere di ravvivare l'azione, fin lì troppo statica e spenta.

I contadini della campagna romana di *Cielo sulla palude* di Genina sono invece calati nel mezzo di un ambiente e di una drammaturgia finalizzati al racconto di una storia fortemente connaturata al mondo agricolo: le vicende personali, familiari e sociali di Maria Goretti, ricostruite sulla base di fatti realmente accaduti. Genina sembra muoversi a suo agio nel mondo agropastorale e il momento favorevole, quello dell'esplosione del neorealismo, lo spinge a osare qualcosa di inedito per chi come lui aveva fin lì dedicato le proprie forze al cinema bellicista del ventennio. Genina utilizza i suoi attori non soltanto per costruire una trama, ma anche per delineare sequenze di carattere documentario con le quali comporre momenti veritieri di vita contadina. Fra queste, l'arrivo del dottore nel villaggio di capanne, la distribuzione e la cura del chinino fra la gente dell'agro. Sequenze che per il loro carattere di fedeltà a una realtà storica accertata, sono state utilizzate come esempio di cinema di *finzione documentaria* di eventi del passato[1].

Vittorio De Seta, nel suo *Banditi a Orgosolo,* rimette in gioco tutte le esperienze neorealistiche del primo dopoguerra e, nello stesso tempo, sperimenta sul campo una metodologia inedita. Con una produzione indipendente, aiutato da una troupe ridottissima, libero dalla gabbia di una sceneggiatura precostituita, l'autore coinvolge nella costruzione del film gli uomini e le donne di Orgosolo. Fa recitare ai pastori barbaricini la loro stessa vita quotidiana, mettendo in scena fatti che sono parte del vissuto popolare. Il risultato del lavoro desetiano è notevole. Il film presenta una costruzione in cui si avverte, allo stesso tempo, la libertà di una sperimentazione assoluta e la perfezione di una costruzione cesellata dalla mano di un artigiano abilissimo.

Questi pochi esempi di film realizzati nell'arco di un trentennio, però, non devono indurre a credere che il cinema italiano abbia dimostrato un costante interesse per il mondo popolare, la cultura subalterna, la tradizione e il folklore. Il fatto stesso che autori così diversi e distanti fra loro abbiano sentito la comune esigenza di caratterizzare i loro film con le didascalie citate, vuole significare qualcosa. Si comunica allo spettatore che sta per assistere a uno spettacolo *diverso* e che lo si vuole mettere in guardia per la particolarità dell'evento.

Le incursioni del cinema nella storia e nella realtà contemporanea del mondo contadino rappresentano invece un'eccezione, un'anomalia quasi, soprattutto se a interpretare questi film vengono chiamati gli stessi esponenti di quel mondo. Più frequente è invece il caso in cui l'ambiente

tradizionale viene utilizzato quale sfondo per un soggetto scritto a tavolino, che impone, quali protagonisti, attori professionisti di larga notorietà presso gli spettatori. Spesso questi interpreti sono chiamati a rappresentare personaggi che sono frutto di idealizzazioni poco rispettose di fatti e realtà.

Passando da un'osservazione di carattere generale alle tematiche specifiche, si può affermare che il cinema italiano abbia posto assai scarsa attenzione al complesso delle attività tradizionali della nostra cultura e quando lo ha fatto (in modi assai diversi, come vedremo) è stato per finalità che poco o nulla avevano a che fare con lo scopo di documentare quell'insieme di credenze, valori, professioni, pratiche che ha costituito, fino a poco tempo fa, la radice della nostra cultura delle origini.

In talune circostanze, e in particolari periodi, si è verificato invece un approccio positivo alle tematiche in questione, ma il merito di tali eventi va ascritto a non molte persone: quegli autori di film a soggetto che hanno voluto affrontare la delicata e complessa materia con onestà intellettuale e spirito di sperimentazione, quei cineasti ricercatori e documentaristi che hanno realizzato produzioni alternative al di fuori degli schemi della produzione commerciale, quegli studiosi di scienze umane che hanno visto nel cinema uno strumento critico di informazione, conoscenza e studio.

La realtà sociale ed economica italiana è stata investita da un processo di perenne trasformazione da quando si è andato formando il nuovo Stato unitario, nato sulle ceneri degli staterelli preesistenti e sul declino del potere temporale della Chiesa romana. A partire dalla fine dell'Ottocento, un paese rimasto legato per secoli a forme di vita e a mestieri tradizionali, si avvia progressivamente, fra molte contraddizioni, verso le nuove frontiere dell'industrialismo e delle corrispondenti forme di vita sociale. Almeno fino agli anni Venti del Novecento, le campagne rimangono governate da strutture economiche e sociali che affondano le loro radici nei secoli precedenti. Basta leggere le relazioni sullo *stato delle cose* redatte da apposite commissioni per il Parlamento italiano, per rendersi conto di quanto la società delle classi subalterne di campagna sia sempre rimasta uguale a se stessa. Soltanto a partire dagli anni Venti e Trenta, dopo i primi pionieristici tentativi dei governi precedenti, si provvede a una legislazione che tiene conto di un nuovo processo tendente a investire sempre di più non soltanto nelle nuove attività industriali, ma anche in una rinnovata economia agricola. Da questo momento si avvia un fenomeno di profonda trasformazione delle strutture sociali ed economiche del nostro mondo contadino che, nel giro di pochi decenni, vede attuarsi l'innesto di modelli di sviluppo della nuova cultura industriale nella vecchia e statica organizzazione delle attività della terra.

Malgrado gli imponenti cambiamenti, la cultura tradizionale rimane

viva e vitale fino al secondo dopoguerra e solo il boom economico degli anni Sessanta comincerà a minarne in maniera definitiva l'esistenza.

Il cinema italiano si avvicina o si allontana da questo mondo secondo le vicende storiche e politiche del paese, le imposizioni e le mode culturali e, in definitiva, gli interessi economici di coloro che hanno in mano i cordoni della borsa, sia che si tratti di produzione privata che di quella pubblica.

A cavallo degli anni Settanta si fanno vedere alcuni (rari) autori che avvertono la necessità di confrontarsi con mondi naturali-mondi perduti, oppure con personaggi esclusi-personaggi di culture altre. Ermanno Olmi gira *I recuperanti* (1969), che racconta il lavoro dei raccoglitori di ordigni bellici disseminati sull'altopiano di Asiago. Mario Brenta esordisce nel cinema con *Vermisat* (1974), che segue le vicissitudini di un raccoglitore di vermi. Temi inusuali e mondi dimenticati affiorano in questi film in maniera lieve, discreta. Sono produzioni apparentemente senza alcun seguito, ma che, col senno di poi, appaiono elementi in qualche modo indicatori di una nuova sensibilità verso aree ancora inesplorate dal cinema italiano.

Quasi a voler rimarcare il fatto che la memoria sociale tende a riaccendersi proprio in concomitanza col progressivo perdersi del soggetto attivo del processo comunitario (che la memoria stessa intende *recuperare* in quanto elemento del passato ed archiviare per le generazioni future), nella seconda metà degli anni Settanta il grande cinema d'autore produce i suoi film-testamento di un più ampio discorso finalmente focalizzato sulla cultura tradizionale. Film assai noti e simbolo di un'epoca, questi hanno avuto il merito, fra i molti altri, di accendere dibattiti e polemiche anche assai accanite circa i modi dei loro autori di trattare il mondo rurale ed arcaico. *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi e *Padre padrone* (1977) di Paolo e Vittorio Taviani sopra a tutti, e poi *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, *Cristo si è fermato ad Eboli* (1979) di Francesco Rosi, *Maria Zef* (1980) di Vittorio Cottafavi, *Ligabue* (1978) di Salvatore Nocita, *Fontamara* (1980) di Carlo Lizzani.

Ancora oggi, ricordando questi film, sembra di sentire l'eco delle discussioni sorte intorno al fatto che Olmi non si sarebbe preoccupato di *angelicare* eccessivamente i suoi contadini bergamaschi o che i fratelli Taviani avessero tradito lo spirito di classe del racconto di Ledda. Si tratta in realtà di opere assai diverse, realizzate nell'arco di un quadriennio per pura coincidenza di interessi concomitanti e che, di solito, vengono citate collettivamente in quanto l'ambiente comune a tutte è quello del paesaggio rurale italiano. Per Rosi e Lizzani sono le immagini dei paesi contadini della Lucania e degli Abruzzi, filtrate attraverso le esperienze di Levi e Silone. I film di Nocita e Cottafavi sono centrati su altrettanti personaggi particolari del mondo agrosilvopastorale: la contadina veneta e il pittore naif della bassa ferrarese. In *Novecento* le campagne emiliane ri-

sultano protagoniste in quanto ambienti d'azione di masse che, a loro volta, esprimono personaggi protagonisti e antagonisti della storia.

Ma soltanto nei film di Olmi e dei fratelli Taviani i temi specifici della cultura materiale e del lavoro tradizionale sembrano finalmente essere chiamati a ricoprire il ruolo di protagonisti. Anche se, però, sono sempre gli elementi propri della costruzione cinematografica classica ad avere predominio: il conflitto esistenziale, prima che ideologico o religioso, insito nella condizione di chi appartiene alla subalternità – prima assente dalla nostra cinematografia – prende così il posto delle trame amorose o degli intrighi romanzeschi.

La descrizione di tecniche e metodi di lavoro, la cultura del cibo e della sua preparazione, le modalità della produzione nella vita comunitaria rimangono invece pur sempre materia secondaria e si avvicinano in primo piano soltanto se e quando l'autore le fa divenire elementi funzionali al racconto, alla costruzione delle psicologie dei personaggi, in una parola, alla drammaturgia. Ne *L'albero degli zoccoli* il lavoro di Batistì sul ceppo per ricavarne zoccoli per il figlio è forse l'unica sequenza, fra quelle che compongono i film citati, in cui si mostri un momento di lavoro pressoché nella sua interezza.

Meno frequentemente viene ricordato *La neve nel bicchiere* (1984), di Florestano Vancini, che chiude il periodo produttivo aureo degli anni Settanta impegnandosi nella ricostruzione dell'evoluzione storica del bracciantato e della classe mezzadrile romagnola. Quasi sempre dimenticato è invece il film di Gian Butturini *Il mondo degli ultimi* (1983), che ha evidentemente pagato lo scotto di volersi occupare delle lotte contadine del dopoguerra in un periodo in cui l'interesse per queste tematiche si stava già affievolendo. Destino, questo, comune ad altri film che, in precedenza, avevano tentato di percorrere strade parallele o addirittura di sperimentare la via del documentario ricostruito.

Sono titoli ormai dimenticati, da rintracciare negli archivi, ma che dimostrano come, pur in modo sotterraneo, una certa vena di interesse per i temi citati abbia sempre percorso il nostro cinema, anche in periodo di apparente generale disinteresse: *L'antimiracolo* (1965) di Elio Piccon, *Gli ultimi* (1963) di Vito Pandolfi, *Scano Boa* (1961) di Renato Dall'Ara.

Opere non appartenenti a correnti autoriali immediatamente riconoscibili e classificabili, che stentavano forse a portare alle estreme conseguenze gli intenti innovativi che si prefiggevano. Eppure gli anni Sessanta si erano aperti con la lezione di *Banditi a Orgosolo,* che indicava inequivocabilmente tutta una serie di vie percorribili. Ma, involontariamente o meno, il film di De Seta dimostrava un assunto che non poteva che spaventare chiunque: per realizzare un film che volesse veramente entrare senza eccessive mediazioni nel mondo della cultura popolare, era necessario eliminare qualsiasi condizionamento proprio della produzione

cinematografica ufficiale. Andando indietro nel tempo, anche *La terra trema* (1948), di Visconti, film capostipite di tutto il cinema realistico sulla cultura subalterna, aveva fatto scappare a gambe levate produttori e autori. Il suo parziale insuccesso commerciale, la terribilità (per i produttori) di un autore che pretendeva addirittura una versione del film parlata in siciliano, la paura di affrontare realisticamente problemi legati alle mafie commerciali, alla distribuzione della terra, alla condizione dei minatori (questi i temi della trilogia viscontiana, una volta completata) scoraggiarono chiunque dall'intraprendere imprese del genere. *La terra trema*, insieme a *Banditi a Orgosolo,* rimane quindi l'unico esempio di film d'autore che riesca a mettere in campo elementi adeguati per una disamina della condizione del lavoro tradizionale e della sua cultura sociale. I pescatori di Acitrezza in Visconti, i pastori orgolesi nel film di De Seta, non sono soltanto gli interpreti di un soggetto, ma risultano i portatori di un vissuto composto anche da quegli elementi che fino ad allora il cinema aveva evitato di affrontare in maniera diretta ed esaustiva: la cultura materiale, il lavoro e le sue tecniche, la fatica e i modi di affrontarla, l'inventiva del singolo e la collaborativitá nel collettivo, i modi di diffusione della conoscenza in una comunità tradizionale.

Tutti gli autori che hanno voluto rivolgere la loro attenzione alla cultura delle origini, dal dopoguerra ad oggi, sono in diversa misura debitori al Visconti de *La terra trema* della grande lezione di metodo sul coinvolgimento della gente nella costruzione di un racconto legato al suo stesso mondo, anche se basato, come nel caso di questo film, su una forte drammaturgia, quella del verismo verghiano de *I Malavoglia*. Malgrado il forte impianto drammaturgico, Visconti non lascia in secondo piano i temi della cultura materiale e del lavoro. Le lunghe sequenze dell'asta del pesce, della pesca notturna con le lampare, della riparazione delle reti a terra, sono strutturate secondo un'istanza di completezza e risultano libere da ingombri divistico-recitativi. Ad esse cioè non viene sovrapposta la presenza di attori in primo piano, come normalmente avviene nel cinema a soggetto, quando utilizza momenti del genere quale sfondo all'azione dei protagonisti. L'azione scenica, cioè quella scritta dallo sceneggiatore ed agìta sullo schermo dagli attori, corrisponde *in toto* con l'azione dei pescatori, protagonisti sia della realtà che della *fiction.*

Anche *La terra trema* reca nei titoli di testa la didascalia indicatrice «interpretato da pescatori siciliani». Ma Visconti, con la puntigliosità che lo distingue, prima che il film inizi vuole ribadire due concetti precisi con una ulteriore scritta a tutto campo: «Tutti gli attori del film sono stati scelti tra gli abitanti del paese: pescatori, ragazze, braccianti, muratori, grossisti di pesce. Essi non conoscono lingua diversa dal siciliano per esprimere ribellioni, dolori, speranze. La lingua italiana non è in Sicilia la lingua dei poveri».

Ed infatti la versione originale integrale del film è stata girata in presa diretta interamente in dialetto. Un atto di coraggio assoluto che proietta sul film una luce particolare. Non un preziosismo d'autore, ma la dovuta restituzione della propria cultura a coloro che l'hanno offerta per la realizzazione del film. La musicalità dei ritmi vocali dialettali si fonde con la viscontiana scansione dei tempi e, forse per la prima volta, cinema e cultura popolare sembrano andare d'accordo.

Negli anni del dopoguerra il cinema italiano non si era completamente disinteressato ad alcune tematiche proprie della cultura tradizionale della gente della terra, del mare, delle miniere, del lavoro artigiano. Ma erano gli intenti ad essere lontani da ogni volontà di ricerca ed i metodi di approccio hanno spesso rasentato l'insufficienza se non addirittura il ridicolo. In un film testimonianza, De Seta ricorda l'assurdità del vestiario de *Il brigante Musolino* (1950) di Mario Camerini, nel quale Nazzari, più che a un brigante, sembra somigliare a un escursionista svizzero[2].

Eppure in quei tempi il paese Italia, ancora in buona parte legato al lavoro della terra, offriva ad autori e produttori di cinema enormi prospettive di ricerca ed infiniti spunti per soggetti. Troppo spesso però i realizzatori di questi film si sono limitati a un modesto uso di sfondo della materia, negligendo proprio quell'aspetto che si sarebbe potuto (e dovuto) mettere in maggior luce: la vita quotidiana in tutte le sue manifestazioni pratiche. Il cinema italiano, afferma ancora De Seta, non ha conservato molto di ciò che era la cultura della nostra gente. Nei film si parla e si agisce, ma non si vede quasi mai come vive la gente, cosa mangia e come si prepara il cibo, come lavora, come si ingegna per trovare soluzioni ai problemi di tutti i giorni. L'evento particolare, l'intrigo, la trama hanno partita vinta sulla quotidianità, la vita di relazione, il fluire del tempo.

Ma quelli del dopoguerra sono anni di fervore ed attivismo che nutrono positivamente i film in gestazione: *Vivere in pace* (1947) di Luigi Zampa, *Il mulino del Po* (1948) di Alberto Lattuada, *Patto col diavolo* (1948) di Luigi Chiarini, *Altura* (1949) di Mario Sequi, *Maria Zef* (1953) di Luigi De Marchi, *Due soldi di speranza* (1951) di Renato Castellani, *Maddalena* (1953) di Augusto Genina, *Il brigante* (1961) di Renato Castellani. Si ritrova in questi film una tensione nuova verso la vita della gente delle campagne e dei paesi. Un voglia di storie quotidiane *del paese oltre la città* pervade anche alcuni film del reorealismo rosa come *Pane, amore e fantasia* (1953) di Luigi Comencini e i suoi *sequel* o film fuori schema come *Un ettaro di cielo* (1959) di Aglauco Casadio.

In questo periodo emerge la figura dell'autore che più di ogni altro si interesserà ai temi della condizione esistenziale dell'uomo e della donna delle campagne e delle loro lotte contro lo sfruttamento. È il primo a tentare di coniugare insieme storia, questione agraria e romanzo. È il De Santis di *Riso amaro* (1948), *Non c'è pace fra gli ulivi* (1949), *La strada*

lunga un anno (1959). Mondariso, pastori, contadini balzano finalmente in primo piano con presenze forti. Qui però i protagonisti rispondono ai dettami dello *star system* (Silvana Mangano, Raf Vallone, Silvana Pampanini), mentre De Santis vuole tentare l'impresa impossibile: rendere protagonista la gente delle campagne, le mondine del vercellese e i pastori della Ciociaria, incarnandola in volti e corpi conosciuti e amati dal pubblico. Dedica ad essi e al loro ambiente lunghe sequenze, vaste panoramiche, intensi piani totali e ravvicinati e soprattutto tenta di impastare, di amalgamare il tutto con l'azione, la recitazione degli attori professionisti, nel tentativo di dare al dramma popolare una base realistica e, a suo modo, antropologica.

Nel cinema sonoro antecedente ai periodi trattati, non troviamo elaborazioni esemplari, ma soltanto tentativi parziali e modelli di genere. Nel periodo fra le due guerre, il cinema si fa condizionare nel bene e nel male da una politica impositiva per quanto riguarda i temi legati alla terra e indirizza le sue forze in due direzioni precise. Da una parte aderisce alle direttive governative, cercando di dare il proprio contributo alla diffusione dell'immagine di un paese fatalmente destinato a sviluppare la sua innata vocazione agricola con nuovi metodi e grande fiducia nei superiori indirizzi. Dall'altra, non potendo sfuggire a una visione classista che riflette il progressivo prevalere della nuova borghesia nazionale, si limita a dipingere degli stereotipi all'interno di un quadro di maniera e consolatorio. Gli autori sono diversi, le loro opere anche, ma la storiografia tende ad accomunare uni ed altre in uno stesso calderone in quanto derivati dalle medesime basi ideologiche: *Sole* (1929) e *Terra madre* (1930) di Alessandro Blasetti, *Camicia nera* (1933) di Giovacchino Forzano, *La fossa degli angeli* (1937) di Carlo Ludovico Bragaglia, *Montevergine* (1939) di Carlo Campogalliani, *Scarpe grosse* (1940) di Dino Falconi. L'ambiente contadino è soltanto uno sfondo oppure un pretesto per iniziare una storia che, quasi subito, si trasferisce in più consoni spazi cittadini. Come ne *L'argine* (1938) di Corrado D'Errico, non a caso autore di derivazione documentaristica. Ma è sintomatico che sia il *popolare* cittadino più che quello campagnolo a costituire l'ambiente privilegiato: è l'occhio della piccola borghesia che rivolge il suo deridente addio a un mondo che vuole allontanare da sé, fiduciosa nei nuovi promessi destini.

Più meritevoli di attenzione i meno ricordati film di Mario Baffico, che sembrano anticipare temi ripresi e sviluppati in ben altri modi dopo la guerra. In *Terra di nessuno* (1938) e *Mare* (1939) si incontrano vicende relative a una particolare occupazione della terra e a una strana storia di mare che sembra apparentarsi alla tragedia de *La terra trema*.

Delineati pur brevemente gli sfondi storico-sociali relativi alla produzione presa in esame, rimane però da dire qualcosa sugli ambiti di fecondazione e di sviluppo delle opere e sulla loro tipologia produttiva.

Non sembri esagerato asserire che, in fondo, il cinema italiano non ha mai voluto favorire la nascita di film di storia e ambiente rurali. Molti dei lavori citati probabilmente non esisterebbero se non vi fosse stata a monte una produzione letteraria, da cui hanno tratto ispirazione o della quale sono la trascrizione cinematografica. Ecco gli autori letterari dei film più noti: Gavino Ledda (*Padre padrone*), Carlo Levi (*Cristo si è fermato ad Eboli*), Paola Drigo (*Maria Zef*), Ignazio Silone (*Fontamara*), Nerino Rossi (*La neve nel bicchiere*), Riccardo Bacchelli (*Il mulino del Po*), Giuseppe Berto (*Il brigante*). Da ricordare poi che *La terra trema* (anche se i titoli di testa non lo accreditano) si ispira in modo diretto a *I Malavoglia* di Verga e che il De Seta di *Banditi a Orgosolo*, pur in piena autonomia creativa, aveva letto con attenzione l'inchiesta su Orgosolo pubblicata da Franco Cagnetta in «Nuovi Argomenti».

Per quanto riguarda l'aspetto produttivo si scopre poi che *La terra trema* non avrebbe mai visto la luce senza l'intervento finanziario diretto di Visconti e che *Banditi a Orgosolo* è una produzione interamente finanziata e organizzata dal suo autore, distribuita dalla Titanus – che inizialmente aveva rifiutato – solo dopo il successo alla mostra veneziana.

I film di Olmi, Taviani, Nocita, Lizzani hanno beneficiato di un produttore non cinematografico quale la Rai che, in quel particolare periodo, aveva optato per un consistente intervento a favore del cinema d'autore. I film di Bertolucci erano nati anch'essi come film per la Tv, prima della conversione del progetto nei due grandi atti cinematografici.

Poi i tempi sono cambiati e oggi il cinema ha dovuto cedere il passo alla *fiction* televisiva, che viene ad invadere senza ritegno reti pubbliche e private, costipando gli ultimi spazi residui (è già annunciata una *fiction* di importazione sui temi delle origini e dell'immigrazione, *Terra nostra*).

Se oggi la vena documentaristica del cinema tende ad invadere l'area del film a soggetto e a contaminarla per cercare nuove tipologie e indirizzi inconsueti, c'è da dire che fino a non molto tempo fa *cinema a soggetto* e *cinema documentario e di ricerca* rappresentavano due mondi a parte o addirittura in opposizione. Dovendomi occupare di una produzione retrospettiva, è giocoforza dividere qui la disamina dei film a soggetto da quella che riguarda i documentari. Troppi elementi hanno differenziato le relative logiche produttive per poterle confrontare pariteticamente, come finalmente oggi si fa con la produzione corrente, in una situazione che tende addirittura ad avvicinare i due campi prima inaccostabili.

Se è vero che il cinema nasce *in primis* come esperimento scientifico, è altrettanto vero che è l'aspetto documentario a pervadere i primi due decenni di produzione cinematografica, a cavallo fra il secolo della nascita e quello del suo sviluppo. In questo paese, che conservava in grandissima parte del suo territorio pratiche di vita quotidiana le cui radici affondava-

no in tradizioni ultrasecolari, i primi operatori cinematografici che andavano alla ricerca di ambienti interessanti da filmare ebbero a loro disposizione un mondo sconfinato oggi pressoché scomparso. Chissà se questi operatori ebbero coscienza del fatto che, un secolo dopo, le loro traballanti (ai nostri occhi) riprese sarebbero state considerate documenti rarissimi di una civiltà in estinzione. Fatto sta che il loro cinema, o meglio quel poco che è giunto fino a noi, costituisce realmente una documentazione eccezionale del mondo delle nostre origini.

A quel tempo, e spesso fino alla conclusione del periodo del muto, la figura dell'operatore di cronaca (la definizione di documentario viene più tardi) coincide, nella stessa persona fisica, con quella del regista e del ricercatore. Un evento che paradossalmente agevola enormemente il lavoro di ripresa di eventi, di pratiche quotidiane familiari e sociali, di tecniche di lavoro e via dicendo. Più difficile sarà conciliare, come vedremo poi, le diverse professionalità del regista e del consulente scientifico nella produzione dei decenni a venire.

Questi primi documentaristi esplorano una molteplicità di ambiti del mondo tradizionale in cui l'Italia post-unitaria vive. In questo periodo, a cavallo fra i secoli XIX e XX, l'interesse per la realtà delle campagne e dei paesi non può ancora essere sopito, per il fatto che il paese è ancora scosso dai grandi fremiti che, dal finire dell'Ottocento, hanno agitato le terre. Crisi economiche, sommovimenti di masse disoccupate, diffusione del socialismo rivoluzionario e riformatore dei rapporti di forze stato-padrone-contadino-bracciante, rivendicazioni dei diritti sul lavoro. Né si può dimenticare il fatto che la nuovissima borghesia del nuovo Stato unitario deriva spesso da una genìa di ex fattori, ex mercanti, ex conduttori di aziende agricole nobiliari, arricchitisi ed affermatisi nelle mutate condizioni sociali. Nel 1911, l'Esposizione universale di Roma dedica ampio spazio a una mostra documentaria degli ambienti e degli aspetti sociali della campagna romana, dove i più validi interpreti dello spirito di quel luogo (artisti, pittori, educatori, igienisti) trovano modo di lasciare un segno indelebile di un mondo in trasformazione irreversibile.

Fra questi personaggi che si fanno interpreti dello spirito dei luoghi, vi sono dei *filmmakers ante litteram,* ovvero operatori/autori che si preoccupano di filmare tutto ciò che reputano interessante al loro occhio di osservatori/cronisti di una realtà. Mentre Luca Comerio si interessa a paesaggi e a grandi eventi di diverso genere, Giovanni Vitrotti è particolarmente sensibile al mondo tradizionale. Roberto Omegna, poi, si divide fra ricerca d'ambiente e ricerca scientifica. I più antichi titoli di questa produzione documentaristica d'epoca (dovuta anche a chissà quanti anonimi) sono molto indicativi: *I galeotti delle saline*, *Risaie, La vendemmia in Piemonte, Campagna romana, La coltivazione del riso, La pesca delle sardelle a Lampedusa, L'estrazione dello zolfo in Sicilia, La pesca delle*

aragoste in Sardegna, La pesca del tonno, Vendemmia sicula, Fabbricazione delle maioliche a Faenza e persino *Le malattie dei minatori*. Tutti realizzati fra il 1906 e il 1915.

Nel periodo fra le due guerre, il materiale filmato in diretta sulla realtà comincia ad essere usato per confezionare prodotti più completi, più lunghi, più analitici. Questa tipologia di cinema comincia ad assumere una fisionomia più definita e viene vista progressivamente come efficace arma di propaganda politica e sociale, insieme a quello che sarà il cinegiornale. Fino all'avvento del fascismo si documenta un po' tutto, anche le pratiche di lavoro ritenute più umili. Poi si preferirà puntare sui riti più consueti della tradizione alta.

Due titoli esemplificativi che aprono e chiudono un ventennio di pianificazione cinematografica precisa. *La bonifica dell'Isola Sacra*, prodotto dal Sindacato istruzione cinematografica nel 1920 (un'istituzione dalla quale sarà poi partorito l'Istituto Luce) non soltanto ci mostra la trebbiatura, lo scasso con le macchine Fawler, l'edificazione dei nuovi centri agricoli della bonifica, ma ci consente anche di vedere al lavoro i raccoglitori di giunchi di palude, uno dei lavori più poveri. Successivamente l'Istituto Luce non lesinerà uomini e mezzi per girare scene di attività campagnole, ma quasi sempre finalizzate a mostrare un prima e un dopo: le tristi condizioni di un mondo prefascista e la *nuova luce* offerta dal regime alle classi più povere e svantaggiate. Sempre con una particolare attenzione a non sminuire l'aura di mistico romanticismo che si è voluto conferire al mito rurale. *La monda del riso,* trepido omaggio al lavoro delle donne delle risaie, è del 1938. Poi i problemi saranno altri e quei piani produttivi salteranno.

I primi segnali di una svolta appaiono contemporaneamente al traballare del regime fascista. Durante la guerra, con una pressione censoria fatalmente più lassa, si affacciano i primi autori realmente interessati alla disamina del mondo tradizionale nelle sue reali componenti: condizioni di vita, lavoro, cultura materiale, ritualità religiosa e laica. Nel 1941 Giacomo Pozzi Bellini gira il *Pellegrinaggio* al santuario della Santissima Trinità sul Monte Autore; Fernando Cerchio mostra la vita dei pescatori di anguille in *Comacchio* (1942); Michelangelo Antonioni inizia a girare materiale sulla vita delle genti alla foce del Po, che riesce a recuperare parzialmente e a montare soltanto dopo la liberazione (*Gente del Po*, 1942-47). Successivamente si occupa di riti legati alle credenze popolari nelle Marche (*Superstizione*, 1949). Altri autori si interessano maggiormente all'ambiente piuttosto che all'uomo, ma in alcuni di essi si conferma una curiosità per la fatica del lavoro, per la situazione eccezionale (*Le cinque terre,* 1941, di Giovanni Paolucci; *Gente di Chioggia*, 1942, di Basilio Franchina).

È l'inizio di una fase in cui nuovi autori vedono nel mondo tradizio-

nale, nelle pratiche di vita quotidiana delle campagne, delle saline, delle valli, delle miniere e del mare un'occasione unica per alzare un velo su temi prima trascurati e compiere quindi una sorta di ricerca originale. E nel documentario di cortometraggio trovano i mezzi pratici, economici, linguistici adatti a superare le prime prove di regia, propedeutiche al passaggio alla realizzazione di lungometraggi a soggetto.

Da una parte vanno sviluppandosi fermenti diversi, con i quali si alimenteranno i primi esempi di un prossimo venturo documentarismo d'autore, dall'altra le leggi sul cinema del dopoguerra consentiranno una cospicua produzione di documentari, anche se confinati in moduli produttivi rigidi e asfissianti. Una situazione che proseguirà per diversi decenni fino alla naturale estinzione del genere al momento della sua esclusione dal suo proprio ambito di diffusione, la normale programmazione di sala.

Nel 1949 Carlo Lizzani dedica alla condizione sociale delle genti del meridione un vibrante film che vuole sottolineare l'aspetto positivo delle nuove concezioni legate alla questione meridionale, *Nel Mezzogiorno qualcosa è cambiato*. Da questo discenderà poi un ricco filone di documentari di denuncia, di lotta e di proposta, che costituiranno una sorta di produzione parallela a quella ufficiale, curata dal Partito comunista italiano, da gruppi o da singoli autori progressisti e impegnati nelle battaglie politiche per il miglioramento delle condizioni di vita delle classi subalterne. Giuseppe Ferrara documenta le lotte dei lavoratori in condizioni precarie. Ne *Lo stagno* (1961) segue le rivendicazioni dei pescatori di Oristano contro i feudi; ne *I minatori di Ravi* (1964), l'occupazione di una miniera in provincia di Grosseto. Libero Bizzarri racconta le lotte dei pescatori di Cabras contro le riserve private di pesca (*Gente di Cabras*, 1963).

Questi documentari sono più direttamente mirati agli aspetti politico-sociali delle classi subalterne e alle loro potenzialità di lotta. Quindi possono riservare una minore attenzione verso i temi oggetto di questo studio. Inoltre, nell'Italia del grande sviluppo industriale, quella degli anni Cinquanta-Settanta, viene data preminenza al tema della condizione operaia più che a quella dei lavoratori della terra o degli altri mestieri tradizionali.

C'è poi un ampio filone che privilegia la descrizione dei caratteri ambientali e delle situazioni sociali, che raggiunge spesso punte alte di comunicazione ed espressività in alcuni autori, mentre diffonde ripetitività e stanchezza con gli innumerevoli epigoni. Fra i più attenti raccoglitori di immagini-testimonianza di quella che oggi potremmo definire *un'Italia fa*, Alberto Caldana (*Paese perduto*, 1957), Libero Bizzarri (*Gente dell' Adriatico*, 1960), Piero Nelli (*Radiografia della miseria*, 1967).

Un caso a sé stante è rappresentato da Folco Quilici che documenta in Italia, e in tante altre parti del mondo, ambienti fisici e umani, dedicando un considerevole spazio alle manifestazioni collettive rituali (*La*

processione dei serpenti, 1968; *Processione dei saracini*, 1971; *Accade ogni anno il 15 maggio a Gubbio*, 1973; *Il capro e il raccolto*, 1974; *Fidanzamento e matrimonio degli albanesi*, 1974; *Processione a mare*, 1974 e molti altri).

Ma quegli autori che percepiscono in modo particolare i cambiamenti sociali in atto e la progressiva eclisse della cultura tradizionale, intuiscono che l'assoluta necessità di documentare l'esistente prima della sua sparizione completa rappresenta una duplice occasione: comporre un documento, una testimonianza e, nello stesso tempo, tentare una innovativa operazione di cinema.

Florestano Vancini documenta le condizioni di vita contadina e valliva nel Delta del Po, osservando in particolare il lavoro dei pescatori, dei raccoglitori di canna ed i mestieri legati alla tradizione orale (*Delta padano*, 1951; *Tre canne un soldo*, 1953; *Gli ultimi cantastorie*, 1958). Francesco Maselli si divide fra l'osservazione di mestieri minori di città (*Ombrellai*, 1951; *Fioraie*, 1951) e quella di feste tradizionali (*Cantamaggio a Cervarezza,* 1953; *Festa dei morti in Sicilia,* 1952; *Festa a Positano,* 1952). Mario Verdone scruta i mestieri di strada e quelli legati alla fantasia e alla espressività popolare (*Mestieri di strada*, 1956; *Immagini popolari siciliane*, 1953). Piero Nelli visita le cave del marmo (*Cavatori del marmo*, 1950). Raffaele Andreassi presta la sua attenzione al tema dei sempre dimenticati salinatori (*Gli uomini del sale*, 1954). Del Fra e Michetti documentano una tradizione legata al lavoro della mietitura tradizionale (*La passione del grano*, 1960; *Il gioco della falce*, 1960). Michele Gandin prende in esame esempi di pensiero e creatività contadina (*Pensieri errori e dubbi di un giovane agricoltore*, 1970; *Ghizzardi pittore contadino,* 1966). Libero Bizzarri si interessa de *Gli ultimi ramai* (1964) delle Marche. Dei minatori delle zolfare si occupano Gillo Pontecorvo (*Pane e zolfo*, 1959), Giuseppe Ferrara (*Minatori di zolfara,* 1962), Achille Saitta (*Solfara*). Ferrara percorre il Supramonte dei pastori barbaricini (*Banditi in Barbagia*, 1967; *A Orgosolo la terra ha tremato*, 1973). Ma non è il solo (*La disamistade* di Bizzarri è del 1962). Gianfranco Mingozzi si diverte, insieme con il poeta Ignazio Buttitta ad almanaccare i non propriamente tradizionali *Mali mestieri* di Palermo (1963). Ansano Giannarelli (con Piero Nelli) si imbarca sui pescherecci siciliani in *Diario di bordo* (1966). Carlo Di Carlo frequenta i pescatori de *L'isola di Varano* (1962). Piero Nelli si immerge nei *Campi d'acqua*. Virgilio Tosi effettua una scientifica *Inchiesta alimentare a Rofrano* nel Salernitano (1954). La tragicità di situazioni al limite della sopravvivenza è ben documentata da Luigi Di Gianni in *Nascita e morte nel Meridione: San Cataldo* (1959) e *Frana in Lucania* (1959).

Certo, le possibilità operative correnti non facilitano la produzione e gli approcci alla materia continuano ad essere discontinui. Quasi mai si

consentono all'autore tempo e mezzi necessari e sufficienti a un approfondimento dell'analisi o soltanto al recupero di una mole consistente di materiali. Molto spesso la fretta nelle riprese induce a sorvolare sugli aspetti umani, a favore di una più veloce, onnicomprensiva visione d'ambiente. È predominante il criterio di riservare maggiore attenzione all'evento eccezionale, al momento irripetibile, all'aspetto del nascosto e del misterico, rispetto al più anonimo quotidiano. Si privilegia quindi la produzione legata a temi come la ritualità religiosa, la festa, la magia, l'esoterismo, il culto sacro e profano. I produttori si lasciano convincere più facilmente se c'è un *appeal* spettacolare, anche se la materia risulta ai loro occhi sempre ostica e pericolosa: meglio sarebbe riprendere bei panorami e inquadrare gustose cartoline, piuttosto che impelagarsi in questioni che le commissioni ministeriali, cui spetta l'attribuzione dei premi di qualità, potrebbero gradire scarsamente. E quindi non è infrequente il caso in cui lo stesso autore, pur di realizzare l'opera, si debba esporre in prima persona anche finanziariamente.

La maggior parte della produzione di carattere antropologico riguarda appunto ciò che all'epoca viene considerato tema di maggior impatto visivo ed emotivo: le pratiche magiche, la ritualità, il fenomeno paranormale, la veggenza, la possessione. Diversi registi fanno proprie le istanze avanzate da studiosi di tradizioni popolari come Paolo Toschi, Ernesto De Martino, Diego Carpitella, Annabella Rossi, per tentare, con il loro viatico, un cinema di documentazione e di riflessione critica.

Luigi Di Gianni realizza un consistente numero di cortometraggi nel meridione sconosciuto: *Magia lucana*, 1958; *Il male di S. Donato*, 1965; *La Madonna di Pierno*, 1965; *Il culto delle pietre*, 1967; *La potenza degli spiriti*, 1968; *La possessione*, 1971; *L'attaccatura*, 1971; *La madonna del Pollino*, 1971. Gianfranco Mingozzi osserva e propone più volte la pratica del tarantismo pugliese (*La taranta,* 1962 e un episodio de *Le italiane e l'amore*, 1962). Gian Vittorio Baldi ripercorre la strada del Monte Autore con *Il pianto delle zitelle* (1958) e documenta *La vigilia di mezza estate* (1959) e *La notte di San Giovanni* (1958). Lino Del Fra ci racconta un rito fra innamorati ne *L'inceppata* (1960) e Cecilia Mangini inquadra in maniera ardita le donne dei lamenti funebri in *Stendalì* (1960). Altri autori preferiscono muoversi su più piani, facendo interagire il momento rituale con le pratiche del quotidiano o la condizione esistenziale. A cavallo fra documentazione del rito e studio della cultura materiale, Giuseppe Ferrara realizza *La cena di San Giuseppe* (1963). Michele Gandin, che nel 1953 aveva aperto la via del *filone demartiniano* con il breve *Lamento funebre*, osserva anche lui le manifestazioni collettive più tradizionali con *Processioni in Sicilia* (1964). Questo specifico interesse per la ritualità proseguirà, successivamente, nel campo di una produzione scientifica realizzata in ambiti diversi.

Rari sono invece quegli autori che fanno del lavoro e delle pratiche materiali tradizionali un interesse preminente e continuo, tramutandolo in un programma produttivo ricco e complesso. Vittorio De Seta, si dedica alla visitazione di campagne, miniere, montagne e mari delle isole maggiori e minori, filtrando il vissuto quotidiano della gente attraverso una spiccata sensibilità, una visualità pittorica, un sapiente montaggio dei tempi e dei ritmi. Poetica e tecnica sono da cinema d'autore, per cui i suoi film costituiscono un *corpus* esemplare di documentario creativo, oltre che una documentazione esclusiva. I dieci documentari, realizzati con produzione indipendente fra il 1954 e il 1959, riguardano aspetti importanti della cultura materiale e del lavoro tradizionale: *Lu tempu di li pisci spata* (1954), la pesca del pesce spada nello stretto di Messina; *Surfatara* (1955), il lavoro dei minatori delle zolfare di Trabia; *Contadini del mare* (1955), la pesca del tonno in Sicilia; *Parabola d'oro* (1955), la raccolta del grano; *Pescherecci* (1958), le condizioni di lavoro dei pescatori di Lampedusa; *Pastori di Orgosolo* (1958), la vita quotidiana dei pastori sardi; *Un giorno in Barbagia* (1958), lavoro ed occupazioni di uomini e donne del nuorese nell'arco di una giornata ideale. L'autore non manca però di documentare momenti eccezionali di feste particolari, soffermandosi anche qui sugli aspetti della fatica e dell'impegno umani: *Pasqua in Sicilia* (1955), *I dimenticati* (1959). Dedica infine un intero cortometraggio alla condizione di vita degli isolani delle Eolie, *Isole di fuoco* (1954).

Al pari di De Seta, anche Fiorenzo Serra preferisce occuparsi di spazi e temi a lui familiari e congeniali, la Sardegna e il suo mondo rurale. I suoi documentari, in qualche caso anche di medio o lungometraggio, costituiscono anch'essi un *corpus* di estremo interesse. Per mezzo del quale è possibile avere una visione più complessiva della vita in una società tradizionale vissuta a lungo in isolamento: *Artigiani della creta* (1954); *Nei paesi dell'argilla* (1954); *Pescatori di corallo* (1955); *Il pane dei pastori* (1961); *L'ultimo pugno di terra* (1965).

Negli stessi decenni, a fianco della produzione documentaristica privata, troviamo una produzione istituzionale pubblica, di solito trascurata, che viene realizzata dall'Istituto Luce e dalla Presidenza del Consiglio dei ministri. Altre volte sono ditte private a realizzare per conto di enti pubblici o privati lavori nel campo del cosiddetto cinema industriale. Lo scopo è quello di tracciare un quadro della realtà civile italiana nei suoi diversi aspetti 'sociali, economici, culturali' e delle realizzazioni innovative nei settori vitali del paese. Tale produzione, passata fugacemente, caduta nel dimenticatoio e mai più rivisitata, contiene titoli di un certo interesse, anche se i criteri e i *desiderata* della committenza hanno indotto quasi sempre gli autori a una confezione del prodotto di tipo tradizionale ed estremamente rispettosa di regole non scritte ma implicite. *Pescatori dell'Adriatico* (1950) di Adriano Barbano, *Braccianti del mare* (1950)

di Luciano Ricci, *Boscaioli della Sila* (1950) di Adriano Barbano, *Bonifica in palude* (1952) di Ulisse Sicilini, *I maestri pupari* (1954) di Enrico Moscatelli, *Calabresella* (1955) di Gian Paolo Callegari, *Tempo di tonni* (1955) di Vittorio Sala, *Pesca in palude* (1955) di Giulio Briani, *Terra di bonifica* (1956) di Luigi Scattini, *L'ultimo acquaiolo* (1962) di Dore Modesti. Spigolando fra la produzione della Presidenza del Consiglio, si incontrano anche due lavori di Massimo Mida Puccini, che si occupano della sopravvivenza del folklore rituale e musicale: *Perché la terra viva* (1972), *I frutti della terra* (1976).

Nella seconda metà degli anni Settanta, contemporaneamente al progressivo crescente disinteresse della distribuzione cinematografica per un prodotto ormai non più in linea con i mutati tempi, il documentario di cortometraggio tende alla sua totale sparizione, proprio quando va affermandosi un fenomeno di tipo nuovo, un interesse diffuso verso le scienze umane, la sociologia, l'antropologia e ciò che rappresenta il mondo tradizionale ormai in dissolvimento. Sono gli anni delle lotte operaie e studentesche per un miglioramento sociale delle classi subalterne, del mondo operaio e contadino, del proletariato e per la costruzione di una più accettabile struttura sociale del paese. In un clima di innovazione e di riscoperta, si guarda con occhi diversi al mondo della tradizione, non più visto come un relitto del passato avulso dalla nuova società, ma come un mondo di saperi cui fare riferimento per una conoscenza di base da adeguare alle nuove idee in formazione.

Si avvia dapprima un fenomeno di riscoperta dei cortometraggi documentari degli anni Cinquanta e Sessanta che, in questa nuova ottica, vengono ora considerati documenti per una storiografia sociale del paese. In un mondo dalla così rapida trasformazione, i pur pochi documenti visivi registrati a suo tempo rappresentano infatti elementi di conoscenza preziosi e indicativi della mentalità e del sentire sociale dell'epoca. Fautore di questa nuova tendenza è Diego Carpitella che, con l'Associazione italiana di cinematografia scientifica, organizza all'Università di Roma "La Sapienza" le *Giornate del cinema etnografico*, una breve rassegna di alcuni dei documentari di maggior interesse girati da De Seta, Vancini, Zurlini, Gandin, Di Gianni ed altri. È il 1977, l'esito dell'iniziativa supera ogni aspettativa, favorendo la conoscenza e l'interscambio culturale fra coloro che in Italia si occupano di questi problemi, soprattutto in ambito scientifico e universitario, e orientando nuove forze in formazione verso una produzione dalla tipologia inedita.

Università e istituti di ricerca cominciano a dotarsi di laboratori dedicati specificamente alla ricerca nel campo dell'antropologia e dell'etnografia, acquisendo sistemi di registrazione audiovisiva delle immagini su supporto magnetico. La praticità dei nuovi mezzi tecnici e i programmi avanzati di ricerca consentono l'avvio di una produzione particolare che,

in qualche modo, può essere considerata l'erede di quella dei documentari cinematografici dei decenni precedenti. Nella nuova produzione troviamo, quali enti promotori, soggetti diversi: laboratori di antropologia culturale, centri di documentazione audiovisiva, musei della cultura materiale, creati e organizzati dai nuovi esponenti della ricerca scientifica. Carpitella stesso è poi anche l'iniziatore di un nuovo filone produttivo, quello dedicato alla cinesica culturale, ovvero alla scienza che studia positura e gestualità del corpo umano in relazione alla cultura dei luoghi: *Cinesica culturale 1, Napoli* (1973), *Cinesica culturale 2, Barbagia* (1974), *Cinesica culturale 3, Sicilia* (1976), nonché i materiali girati sul Palio di Siena.

Fra i primi ad iniziare un programma di documentazione di tecniche e pratiche di lavoro quotidiano, è Achille Perbenni che, all'Istituto Politecnico di Milano, realizza una serie di monografie: *Preparazione del pane in una famiglia contadina della Valfurva* (1966), *Preparazione di secchi* (1972), *Filatura a mano della seta* (1975), *Preparazione del burro e del formaggio* (1978), *Preparazione di un pezzotto per un telaio* (1978).

Solo alcuni titoli, citati fra una produzione quantitativamente non indifferente, che si è potuta vedere, nel corso degli anni Ottanta e Novanta, nelle rassegne organizzate al Museo delle arti e tradizioni popolari di Roma e in vari festival di documentari e cortometraggi: *I cordai di Castelponzone* (1979) di Italo Sordi, *L'arpa di Viggiano* (1985) di Francesco Giannattasio e Francesco De Melis, *La tessitura e i telai del Gran Sasso* (1986) e *La sedia San Pietro* (1985) di Giuliano di Gaetano, *La tosatura* (1985) di Marco Benoni, *Costruzione di una carbonaia* (1987) di Riccardo Putti, *Lavorazione della terracotta* (1987) di Luciano Blasco ed Emilia De Simoni, *Una lavorazione al tombolo* (1991) di Emilia De Simoni, *Il pane d'orzo* (1991) di Giannetta Murru Corriga, *Tre Caprili* (1993) di Felice Tiragalli, *Pasquala e la miniera* (1994) di Alessandro Marzocchini, *Ades - Vita di Golena* (1994) di Tullio Kezich e Renato Morelli, *Le voci della montagna* (1997) di Antonello Carboni, *Il liutaio* (1997) di Marco Rossitti. A questi e a molti altri titoli, si aggiungono interessanti ricerche sugli aspetti legati alla comunicazione, all'espressività, alla musicalità e, naturalmente, alla ritualità.

Questa produzione, caratterizzata da criteri preminentemente scientifici, ha riproposto un problema mai risolto, che a suo tempo ha riguardato anche la produzione cinematografica classica: quello legato alle due diverse figure del regista e del consulente scientifico che – trattandosi di un connubio, cinema e scienze umane – possono essere considerati entrambi autori dell'opera. Il dilemma perennemente riproposto è: quanto spazio di manovra deve lasciare il regista allo studioso della materia e quanto quest'ultimo non deve condizionare l'artista di cinema? È chiaro che la produzione di carattere scientifico, a differenza di quella classica,

ha dato maggior spazio d'azione allo specialista che, in molti casi, impadronitosi della conoscenza del mezzo tecnico, ha raccolto in sé le due figure di studioso e di regista. In altri casi però, si è proceduto col mantenere distinte le professionalità. Altre volte, infine, il regista si è accostato alla materia, documentandosi con competenza affine a quella dello specialista, rinunciando così alla presenza di quest'ultimo. Ne consegue una produzione estremamente ricca dei fermenti più diversi, che si giova anche del fatto di essere conservata in appositi archivi e di poter essere consultata con facilità.

Nel cinema italiano è sempre sopravvissuta, non senza difficoltà, una tendenza diretta a fare del cinema di ricerca in antropologia un'area di sperimentazione utile non solo alla scienza di cui si parla, ma anche allo sviluppo delle forme espressive e di linguaggio proprie del cinema d'autore. Questa vena spesso sotterranea ha tratto linfa vitale dal lavoro di autori o gruppi di autori che, sperimentando modalità produttive indipendenti, si sono svincolati dai condizionamenti correnti, per realizzare opere di piena libertà creativa. Tale fenomeno ha avuto uno sviluppo consistente negli anni Settanta, quando il progresso tecnologico ha messo a disposizione attrezzature in grado di liberare questi *filmmakers* dal peso e dall'ingombro di mezzi tecnici non consoni allo scopo. In alcuni casi si è trattato di produzioni completamente indipendenti, in altri di lavori attuati per conto della Rai o altri enti, ma in ogni caso realizzati all'esterno di questi e in piena autonomia. Pròdromi di questa produzione appaiono già negli anni Sessanta con alcuni lavori che esplorano ambiti desueti come il circo minore (*Piccola Arena Casartelli*, 1960, di Aglauco Casadio) o i mestieri di strada (*Il fachiro*, 1964, di Roberto Capanna e Giorgio Turi).

Uno dei lavori che ha rappresentato lo sforzo produttivo più corposo degli anni Settanta è *L'anno dell'Assunta* (1974-79), di Giorgio Turi, Paolo Isaja, Antonello Proto e Vincenzo Recchia, film di oltre cinque ore che documenta la cultura sociale e materiale di una comunità del Sannio, dove sopravvivono ritualità remote. Nello stesso periodo Bertucci, Castaldini, Patrono, Rossi e Rotondo attuavano una sperimentazione analoga in un paese del Foggiano, Rocchetta S. Antonio, realizzando *Storie di vita* (1978). Il gruppo Videobase, formato da Anna Lajolo, Guido Lombardi e Alfredo Leonardi, gira nell'Isola di San Pietro una videotestimonianza della comunità residente (*L'isola dell'isola*, 1977). Con una produzione che coinvolge i sindacati unitari dei braccianti, Turi, Isaja e Proto documentano il lavoro dei coloni di Maccarese e le loro lotte per la vita dell'azienda agricola in *Maccarese, per una nuova agricoltura* (1976-77). Nelle sue terre di origine Paolo Benvenuti gira *Del Monte Pisano* (1971) e *Medea un maggio di Pietro Frediani* (1972). Ne *Il cartapestaio* (1979) documenta il lavoro di un artigiano leccese alle prese con una statua del Cristo. Altri autori tentano la via del mediometraggio: Gabriele Palmieri con *I battenti* (1967), Bruno

Garbuglia e Giuseppe Furno con *La festa dei serpenti* (1978), dedicati rispettivamente ai protagonisti della cruenta celebrazione espiativa di Napoli e ai serpari di Cocullo nella Marsica.

Nel 1980 si mette a punto il programma produttivo di *Cinema Ricerca*, diretto dall'autore di questo saggio, che, recuperando lavori realizzati nel decennio precedente e organizzando una programmazione a lungo termine di lavori futuri su memoria e cultura, esplora le relazioni sociali di ambiti diversi attuando il ritorno periodico in luoghi fisici e momenti storici legati a esperienze di vita comunitarie o di singoli[3].

Negli anni Ottanta e Novanta nuovi autori ereditano i lasciti delle precedenti esperienze, sviluppando elaborazioni tese soprattutto a trarre il documentario dal suo progressivo isolamento e a connetterlo con formule e stilemi propri del cinema di narrazione. Piero D'Onofrio e Fabio Vannini costruiscono un film composto di testimonianze, repertorio e recitativi di personaggi in *Noistottus* (1987), viaggio nella vita e nella storia dei minatori sardi. Altri preferiscono tornare in modo originale a temi classici, come quelli delle bonifiche e delle immigrazioni. Gianfranco Pannone raccoglie le testimonianze degli ormai anziani coloni della bonifica pontina in *Piccola America* (1992). Silvia Savorelli con Bruno Cortesi lavora fra le genti e le scuole del ferrarese con *La bonifica: viaggi nelle memorie di un territorio* (1996). Nella provincia di Grosseto, Edo Galli con il Centro di Ricerca di Braccagni realizza *Tradizioni rurali in Maremma, Trebbiatura all'Alberese* (1995), rievocazione della trebbiatura a fermo. Nella stessa area, Miriam Pucitta raccoglie la memoria orale dei butteri in *Si impara col tempo, si ruba con gli occhi* (1995). Stefano Missio assiste alla sopravvivenza dei modi di vita comunitaria in una trattoria friulana con il corto *Siamo troppo sazi* (1998).

Con la diffusione dei mezzi di videoregistrazione leggera e leggerissima, la produzione di documentari o *docufiction* si diffonde finalmente sul territorio a diversi livelli. Nello stesso tempo però il fenomeno di progressiva sparizione dei modi tradizionali di vita ha reso sterile l'oggetto delle ricerche dell'antropologo tradizionale. È naturale quindi che l'attenzione si sia spostata sull'antropologia urbana, sul fenomeno della nascita di nuove culture metropolitane, sulla contemporaneità. Il mondo scomparso è ormai recuperabile soltanto attraverso la memoria personale di coloro che, ancora viventi, sono gli ultimi portatori del vissuto culturale che fu. Altri popoli, altre nazioni, il cui ingresso nella società a capitalismo avanzato sta avvenendo in tempi e modi diversi rispetto al nostro, conservando almeno in parte la loro struttura sociale tradizionale, producono oggi un cinema antropologico di grande interesse al quale si può paragonare soltanto la produzione italiana del dopoguerra.

Note

1 In *Storie della malaria*, di P. ISAJA e M. P. MELANDRI, Italia, 1995, alcune delle sequenze citate del film di Genina sono utilizzate insieme alle testimonianze di coloro che hanno vissuto quelle medesime condizioni di vita.

2 In *Tornare a Orgosolo*, di P. ISAJA e M. P. MELANDRI, Italia, 1997.

3 Ho avuto modo di trattare abbastanza diffusamente delle produzioni di *Cinema Ricerca* nel mio saggio *Quando la memoria ha bisogno di oblio*, in *Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - A proposito del film documentario*, I, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1998, pp. 77-97. Perciò qui mi limiterò ad accennare a quei titoli che hanno attinenza con i temi trattati. La condizione e il lavoro delle classi bracciantili e mezzadrili del ravennate di fine Ottocento sono ricostruiti in dettaglio ne *La nuova madre* (1993) e in *Giornata della donna bracciante ravennate* (1994). La bonifica del litorale romano e i modi di vita nelle paludi malariche sono documentati in *La palude da vincere* (1984) e in *Storie della malaria*, citato. *Il giardiniere* (1991) espone una tecnica di ritrovamento di reperti del passato. *Tornare a Orgosolo*, cit., raccoglie le testimonianze sulle condizioni di vita dei pastori protagonisti di *Banditi a Orgosolo*, di V. DE SETA, nell'arco di un trentennio. Gli autori dei film citati in queste note sono Paolo Isaja e Maria Pia Melandri.

Conversazione con Florestano Vancini*

a cura di Giovanna Boursier e Antonio Medici

Quanto spazio ha avuto ed ha nel cinema italiano (fiction e non) la rappresentazione del mondo contadino?

Ha avuto sempre pochissimo spazio. I film sul mondo contadino si possono contare sulle dita di una mano. Non vi si dovrebbero infatti includere alcuni film, anche noti, che di quelle realtà coglievano solo aspetti folcloristici, spesso fantasiosi se non falsi. Persino nelle cronache d'epoca, il mondo contadino è assente e anche la produzione documentaristica italiana non è andata oltre il folclore.

C'è un periodo particolare, nella storia del cinema italiano, in cui si è prestata maggiore attenzione a questo mondo?

Non c'è mai stato un periodo, una stagione cinematografica in cui si sia prestata particolare attenzione al mondo contadino, nemmeno nel periodo del dopoguerra, generalmente indicato col termine di "neorealismo", che avrebbe dovuto essere il momento più favorevole per un cinema che si occupava, appunto, della realtà.

Quanto spazio resta oggi nel cinema per un mondo che va scomparendo, almeno nei paesi ricchi?

Credo che non resti nessuno spazio in Italia o nei paesi cosiddetti "ricchi". Sia perché quel mondo è scomparso e, bisogna dire, per fortuna, almeno per gli aspetti sociali (miseria, fatica oggi difficilmente rappresentabile, degradazione), sia perché in Italia l'attenzione al passato, ossia alla storia, è stata sempre poco praticata.

C'è da notare invece che le nuove cinematografie mediorientali e orientali (di paesi non ricchi, appunto) si stanno affacciando alle ribalte internazionali con opere sul mondo contadino spesso di notevole interesse.

Il mondo contadino è in genere rappresentato con i tratti della fatica,

* Regista

della miseria, della tradizione. Questa modalità di rappresentazione rende pienamente conto della realtà contadina o si tratta di uno stereotipo, di una rappresentazione parziale? Sono ancora questi i tratti di un mondo che oggi, in occidente, è certo residuale, ma ancora esiste, anche se profondamente trasformato?

Se il mondo contadino è stato così poco rappresentato nel cinema, parlare di stereotipi mi sembra eccessivo o non pertinente. In ogni caso, la fatica, la miseria, la cultura della tradizione non erano i soli tratti caratteristici della vita contadina. Ce n'erano altri socialmente e culturalmente molto importanti che caratterizzavano realtà territoriali diverse, anche contigue.

Sto per autocitarmi e chiedo scusa, ma lo faccio per rendere più chiaro il mio pensiero, non per comparazioni o giudizi di valore sulle opere. Il mondo contadino rappresentato da Olmi ne *L'albero degli zoccoli* (realizzato nel 1978, uno di quei titoli che si contano sulle dita di una mano) dista circa duecento chilometri da quello che io ho rappresentato ne *La neve nel bicchiere,* del 1984. Siamo sempre nella pianura padana, eppure le differenze fra quelle due realtà erano enormi, come risulta dai due film. L'impegno sociale, il senso della solidarietà che caratterizzavano i contadini della mia "bassa" e che li portavano (fin dalla fine del secolo XIX e all'inizio del XX) alla nascita delle leghe dei sindacati e a lotte durissime per il miglioramento delle loro condizioni di vita, erano completamente assenti nella realtà bergamasca.

Quali sono, a tuo avviso, le immagini più belle che raccontano il lavoro contadino?

Ho già citato *L'albero degli zoccoli*. Ma ci sono due film, completamente dimenticati, che vorrei ricordare.

Il primo è del 1949, proprio del periodo del neorealismo. È uno dei pochi in cui la rappresentazione della vita contadina, nella sua durezza, ma anche nella sua umanità, è autentica e di forte intensità. Parlo di *Cielo sulla palude* di Augusto Genina. Non è affatto un film agiografico, edificante. È la storia vera di una contadinella nella desolazione delle Paludi pontine, agli inizi del secolo. I personaggi e l'ambiente sembrano colti al vivo nello squallore della quotidianità. Genina, mentre ne racconta la vicenda, sembra ignorare che poi quella ragazzina, Maria Goretti, sarà fatta santa.

Il secondo è del 1962: *Gli ultimi*, di Vito Pandolfi. Ambientato negli anni Trenta in un povero paese del Friuli, il film, attraverso la storia di un ragazzo, ci dà la rappresentazione di una condizione umana e sociale assolutamente genuina.

Ci sono delle costanti estetiche e formali nei film che raccontano la realtà contadina (ad esempio l'uso dei campi lunghi per rappresentare il paesaggio, l'uso di attori non professionisti per la scelta dei volti, l'uso della luce dal vero etc.)? Nei tuoi film, da Delta padano *a* La neve nel bicchiere*, hai raccontato spesso il mondo contadino. Quali sono le riflessioni che puoi trarre dalla tua esperienza d'autore?*

Costanti estetiche e formali, se le opere sono così poche, è difficile definirle. Sicuramente si può rilevare prevalente l'utilizzo di attori non professionisti o quanto meno sconosciuti (ne *La neve nel bicchiere* ho adottato un sistema misto). Perché avviene questo? Perché quando si pensa e si prepara un film sul mondo contadino scatta un meccanismo che condiziona la formazione del cast. Si avverte che dovendo rappresentare una umanità così diversa e nella quale è difficile, se non impossibile, riconoscersi, la presenza del divo o dell'attore noto sembra togliere credibilità ai personaggi, svelare la finzione. Si accettano comunemente attori noti in ogni altro tipo di personaggi (aristocratici, borghesi, piccoli borghesi e anche operai, artigiani, poveri in genere) perché sono categorie umane note, con cui ci si è incontrati, nella vita e nella rappresentazione (finzione): narrativa, teatro, cinema, televisione. Ma il contadino no. Il contadino non è mai stato *frequentato* dalle altre classi o categorie sociali e tanto meno è stato rappresentato. Per millenni, in ogni forma di civiltà o società (dalle più antiche alle moderne), quella gran parte dell'umanità che viveva e lavorava per procurare il cibo alle altre classi sociali (mantenendo per sé solo il minimo per la sussistenza) è stata ignorata.

I contadini non hanno mai fatto storia, o meglio, nessuno si è mai occupato di loro. E quando hanno tentato di inserirsi nella storia, magari con rivolte o sommosse, sono stati prima brutalmente schiacciati, poi cancellati da chi scriveva la storia. Il loro ruolo non è stato riconosciuto nemmeno quando – rastrellati dalle campagne, sradicati dalle loro case – venivano utilizzati come bestie da soma per lavori di costruzione di grandi dimensioni o per le guerre che avevano bisogno di masse d'urto da mandare al macello.

Privi di identità, estranei alla cultura generale di fondo, furono sempre esclusi da tutte quelle che oggi chiamiamo "forme di comunicazione": narrativa, storiografia, poesia, arte.

C'è da stupirsi che il cinema e la televisione si siano occupati così poco di loro?

I *paisan*

Giuseppe Morandi[*]

Quarantaquattro anni fa, nel 1956, girare per Piadena con una cinepresa 8 mm (la Bell & Dawlin) per filmare la giornata, il quotidiano, il vivere ed il morire era anomalo per i piadenesi.

Il pioniere è stato Mario Lodi, che aveva filmato qualche anno prima la cattura della talpa e poi l'arrivo del nuovo parroco. Altri: Enrico Rech aveva filmato fatti eccezionali: la piena dell'Oglio del 1952 ed altre cose.

Con la cinepresa di Lodi io ho filmato il giorno di festa del mio amico pastore, in contrapposizione alla diversa festa dei suoi amici operai, che si godevano la giornata con i suoi riti, le sue passioni, lo sport, il motore e la "morosa". Da qui è nato il film *El pasturin*, diciassette minuti di durata, mai presentato in pubblico.

Un evento che purtroppo si ripeteva negli anni era l'annegamento di qualcuno nel fiume Oglio durante la stagione estiva. E così, il 23 giugno 1957 toccò al mio amico Delio Bertoletti, il figlio di Percristo, che era andato a lavarsi nel fiume dopo una giornata a caricare covoni col suo amico Carmagnani. Annegò perché non sapeva nuotare. Sono tra i primi ad arrivare sulla sponda. Arriva tutto il paese e intanto viene sera. Arriva anche Mario Lodi e mi dice: perché non filmi? Non ho né la cinepresa né la pellicola. Lodi mi procura tutto e alla mattina, alle quattro, sono là sulla sponda del fiume a vedere se affiora il mio amico Delio, con la cinepresa in mano e una grande paura. Col venir giorno arriva altra gente e sono più sicuro e filmo, poi arrivano i pompieri, i carabinieri, tutti guardano la superficie dell'acqua, non sanno cosa fare, aspettano. I pompieri tastano l'acqua con delle lunghe fiocine, ed io rabbrividisco al pensiero che qualcuna possa infilzare l'occhio o il corpo del mio amico e filmo.

A mezzogiorno arrivano le donne con una assicella con sopra una candela accesa e la mettono nel fiume, perché dicono che dove l'assicella si ferma o sosta sotto c'è l'annegato. Una logica c'è, perché l'assicella seguendo la corrente tende a fermarsi dove c'è un vortice; dove c'è un vortice c'è un fondale e l'annegato tende a fermarsi nei fondali. Niente. Le ricerche sono proseguite per tre giorni senza risultato, finché la notte del terzo giorno l'annegato è venuto a galla a 20 km circa dal luogo dell'an-

* Filmmaker

negamento, a Marcaria. Ho corso fin là, l'ho filmato sulla riva, poi l'hanno coperto con un lenzuolo bianco e l'hanno coperto con delle foglie di salice per tenerlo al fresco e riparato dalle mosche che si posavano su tutto il corpo, ed io filmavo. Così ho ripreso il trasporto a casa, con la gente del paese sulla strada assolata che riportava a casa il povero Delio.

Il film è restato dal 1957 al 1964 nei cassetti di un armadio di Lodi. Dopo aver letto che a Suzzara facevano un festival del film a passo ridotto, ho pensato di attaccare le varie pellicole e sonorizzarlo con i rumori dell'acqua, dell'apparecchio a reazione e delle campane a morte, registrate col Geloso[1] alimentato dalle batterie della Topolino di Dado. Durata di tutto il film undici minuti. Presentato in pubblico poche volte con grande paura degli spettatori. Il morto era vero.

Poi mi sono dato ad altro. Nel frattempo con Mario Lodi ho conosciuto Gianni Bosio, il canto popolare, la cultura altra, ma io avevo già cominciato a fotografare il *bergamino*[2] della Motta, i *paisan* della Motta, la raccolta del granoturco.

Era uscito in quegli anni *Un paese* di Strand e Zavattini, osannato da «Cinema nuovo», «L'Unità» e da tutta la sinistra. Avevo visto alcune foto e in me era venuta l'idea di fotografare il mio paese, la sua gente, o meglio i *paisan* (i braccianti agricoli), i lavori nell'anno agrario, le stagioni. E giravo nei pomeriggi libero dal lavoro e alla domenica a fotografare. Era stranissimo per la gente del paese veder fotografare chi lavorava nei campi e chi lavorava nella stalla. Le foto si facevano con i vestiti della festa. E poi fotografavo quello che avevo davanti, che vedevamo tutti i giorni, che vedevano tutti. "Ma a chi vuoi che interessino le tue fotografie" – mi diceva mio padre – "io questa vita la vivo tutti i giorni". Se questo lo diceva mio padre, immaginatevi cosa dicevano gli altri. Sì, io ero considerato il fotografo dei *bergamini*, dei *paisan*, delle vacche, dei cavalli e dei maiali.

Una ripresa eccezionale ma con una cinepresa "scannata" è stata quella dei *paisan* che carponi sulla terra passano giorni e giorni a cernere le barbabietole. Lavoravano paralleli alla terra per distanziare le piantine delle barbabietole a venti centimetri una dall'altra. C'erano uomini, donne e ragazzi che lavoravano, gli anziani portavano le ginocchiere per non farsi male alle ginocchia, i giovani stavano piegati, altri stavano paralleli alla terra. Questo io volevo rappresentare: cos'era il lavoro in campagna, con i suoi uomini, le sue donne, la loro fatica, le loro facce, peccato che la pellicola ogni tanto ha lampi di luce!

Nei primi anni Sessanta (per la precisione, nel 1963) conosco Gianfranco Azzali, di Voltido, di una famiglia di quattro *bergamini*, frequento casa sua e la sua cascina, vedo il lavoro che fa suo padre e i suoi fratelli e sua madre: la Genia. Mangio a casa sua, mi guarisce da un esaurimento nervoso. Dormo anche a casa sua per registrare con Piero Del Giudice la sveglia alle due e mezza di notte dei *bergamini*.

Per tutti gli anni Sessanta fotografo e filmo ininterrottamente.

Così riprendo il lavoro in stalla del pomeriggio, dove ci sono il Micio, Gianfranco Azzali, il padre e i due fratelli. Il Micio è il tecnico del suono: installa il Geloso nella stalla, lo accende all'inizio dei lavori e lo spegne quando sono finiti.

Con lo stesso metodo riprendo la raccolta del granoturco in compartecipazione e il Micio che registra sempre con il Geloso la colonna sonora. È stato un tardo pomeriggio di fine agosto o ai primi di settembre che ho fatto questa ripresa, sempre con una cinepresa "scannata". Ma si vedono nel filmato la bellezza delle donne di campagna, i loro gesti, il ritmo nell'insaccare il granoturco: "jon, du, tri, quater sac", le battute salaci dei contadini, poi le sequenze della pala che riempie "el minot", che viene "rasito" da chi lo tiene, viene nuovamente riempito, "rasito" e messo nel sacco, fino a quando il sacco è pieno, con un ritmo, un'armonia, che sembra una danza, ma è lavoro, è fatica, dopo una giornata di otto ore di lavoro. Se il raccolto era "a quarto", su quattro sacchi tre spettavano al padrone e uno al *paisan*, se "a quinto", quattro sacchi spettavano al padrone e uno al *paisan*, spartivano i grani rotti, i tutoli, spartivano anche la polvere dell'aia dove era seccato il granoturco.

Sì, questi sono i miei *paisan*, che io ho amato e stimato, che sono l'orgoglio della mia terra e che sono contento di aver filmato e fotografato. Forse non c'è nessun filmato che documenta questo lavoro.

Sono gli anni 1966, 1967.

C'è stata una pausa nella ripresa dei lavori in campagna, durante la quale ho filmato il mio paese, il Vho, il Falchetto, la mia strada, il mio mondo, con le scritte sul muro contro il Patto atlantico e contro le disdette, poi la Motta, le Cabasse, con tutta la miseria, l'ambiente di vita di quegli anni: la pompa dell'acqua, la masulera, il pollaio, il cortile in terra battuta, le strade di polvere, i prati, il fiume, le sue spiagge, la muraglia del ricovero dei vecchi. Filmo dentro i campi di mais, le ortiche lungo i muri, l'erba e l'acqua, "i nutrimenti terrestri" della mia vita.

Il film non aveva nessun sonoro; l'ho inventato al momento di presentarlo al Festival di Locarno.

Chi poteva rappresentare la passione per questo mio mondo, questa mia terra, questi muri, questa campagna se non la canzone napoletana? Così ho fatto.

Il mio obiettivo era quello di filmare tutte le lavorazioni in campagna prima dell'avvento della macchina. Le avevo elencate e descritte, l'avevo scritto a Bosio, ma per la mancanza di mezzi e di macchina tutto è sfumato.

Però non ho abbandonato le riprese di fatti che sentivo che mi appassionavano e incuriosivano. Così ho ripreso l'uccisione del cavallo, che vedevo per la prima volta, con una coltellata sotto il collo dove c'è un grup-

po di vene, ed il cavallo cade per terra dissanguato, così ho filmato l'uccisione dell'oca con il trapano per dissanguarla, poi spennarla e conservarla in tragne di terracotta a metà cottura. Non poteva mancare l'uccisione del maiale, il simbolo della sicurezza nell'economia contadina, la festa alla fine della giornata quando viene ucciso e insaccata la carne.

Insomma, cosa ho voluto filmare e fotografare? Ho fotografato e filmato il mio mondo, la mia gente, la sua vita, il suo lavoro, il suo corpo, la sua fatica, la sua morte.

M'interessa l'uomo ed il suo operare e l'immagine diventa chiara quando si ha la consapevolezza di quello che si fotografa e filma, quando l'immagine è il prodotto del rapporto tra il soggetto che fotografo e io stesso, quando l'immagine non è un fatto personale, ma è un prodotto collettivo di consapevolezza da mostrare alla comunità, quando l'uso non è personale, ma collettivo.

Insomma per me è stata la conquista di una nuova arma, prima la fotografia, poi il cinema. Un'arma per dare un'immagine nostra alla nostra condizione, ed un uso diverso dell'immagine.

Oramai tutto è cancellato e quasi scordato. Sono state cancellate le scritte sul muro del Falchetto, perché è stata intonacata di nuovo la muraglia, sono finiti i lavori manuali nella quasi totalità. Sono spariti gli uomini nelle cascine e nei paesi e la campagna è lavorata da grandi macchine. Solo nei lavori più precari ci sono ancora uomini, ma questi sono di altre nazionalità, di altri paesi, non europei. Così nelle stalle troviamo gli indiani, Sik e Sing, e nelle cascine quasi completamente vuote abitano loro, per non pagare gli esosi affitti degli immobiliari locali.

Questa è la campagna.

E per finire, l'ultimo documentario che ho girato con una videocamera dieci anni fa si chiama *El Calderon*, la visita alla grande cascina del Falchetto "El Calderon", ormai vuota, dove abita solo il padrone, dove nei posti di lavoro abbandonati si sentono le voci e i suoni di trenta anni fa, quando la cascina era ancora abitata e si svolgevano i lavori dell'anno agrario, e c'erano le grida degli uomini e degli animali.

Note

1 [N.d.r.: Marca di un registratore audio in uso negli anni Cinquanta e Sessanta.]

2 [N.d.r.: Il lavorante addetto alle mucche da latte.]

Paesaggi di fabbrica
Ciminiere e stabilimenti industriali nel cinema italiano dal fordismo al post-fordismo

*Eliana Como**

«La fabbrica, costringere in poche centinaia
di metri quadrati centinaia di persone.
Gente che doveva sapere quasi volare».
Tommaso Di Ciaula

Durante il corso del Novecento, la fabbrica è stata il luogo privilegiato del lavoro, il tempio della produzione industriale e dell'aggregazione collettiva operaia, l'orizzonte mentale e simbolico del processo di formazione della coscienza di classe. Intorno ai grandi stabilimenti industriali si è creata un'intera cultura e un intero complesso di valori, legato alla centralità "angustamente fabbrichista" dell'operaio-massa, "alfiere simbolico" e protagonista reale delle lotte e dei successi sindacali.

Oggi, lungo il passaggio epocale che a partire dalla fine degli anni Settanta ha portato dal modo di produzione fordista a quello post-fordista[1], le grandi fabbriche, «i luoghi storici dove l'aggregazione collettiva sorgeva»[2], stanno sparendo. Diventano cimeli di archeologia industriale e perdono, insieme all'identità politica e alla fisionomia culturale, il loro ruolo di *medium* nel passaggio dalla singolarità all'identità collettiva, dall'io al noi. Porto Marghera viene bonificata, il Lingotto è diventato un museo, la Bicocca un centro congressuale, luogo di produzione immateriale, di idee, cultura e tecnologia, simbolo della Milano post-industriale, simbolo della decadenza della centralità operaia e dei suoi riti di appartenenza collettiva.

Nell'epoca del post-fordismo si esauriscono i processi su cui si sono fondate le forme di convivenza durante il corso del secolo; si fa avanti un senso di spaesamento e di debolezza delle categorie interpretative dell'essere sociale, mentre dilaga l'indifferenza dei principi etici, della religione, delle ideologie e della politica. L'essere in comune, il convivere all'interno della comunità del lavoro, dentro i luoghi di produzione e contro i luoghi di produzione, perdono senso, soprattutto perdono fascino.

---

* Collaboratrice presso la cattedra di Sociologia, Facoltà di Sociologia, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Al loro posto emerge una società dell'indifferenza, dell'individualismo e della competizione, che sostituisce «l'indipendenza privata alle appartenenze obbligate»[3].

Il lavoro si radica nel territorio, diventato l'ambiente strategico della produzione, il luogo «ove produrre per competere»[4]; il territorio non è più l'elemento portante della formazione di identità, mentre il conflitto si trasferisce dalla fabbrica alla società; emerge, accanto a quello politico dello Stato e a quello economico del mercato, un terzo paradigma, quello del territorio[5].

Le domande di senso e di riconoscimento collettivo dell'individuo abbandonano la logica fordista dell'appartenenza di classe e prendono la strada del riconoscimento etnico e campanilistico; dalla centralità della fabbrica e dalla certezza dei luoghi si passa alla centralità del territorio e alla perimetrazione degli interessi lungo i confini dell'identità comunitaria. Si guarda al Nord Est, ai sistemi locali di produzione e ai distretti industriali; emerge il successo elettorale e culturale della Lega, i suoi campanilismi e le sue etnie inventate, i suoi egoismi.

Si celebra l'epilogo dell'operaismo e della solidarietà di classe, sempre meno costitutivi di un ordine rappresentativo e di un immaginario simbolico condiviso; si celebra l'epilogo, come se l'itinerario storico degli operai fosse stato bruscamente interrotto o si fosse semplicemente concluso.

Sta sparendo il nucleo forte del riconoscimento e della coscienza di classe, quello che si era costruito intorno alla grande fabbrica e all'operaio-massa, simboli e sedi della socializzazione operaia e della mobilitazione di massa. Stanno sparendo la cultura e le ideologie, i miti e le rappresentazioni, i riferimenti simbolici, senza aver ancora definito percorsi culturali e processi di identificazione simbolica alternativi.

Sta sparendo Torino, *company town* italiana per eccellenza; città della Fiat e di Agnelli, della Juve e del Toro, città di Porta Palazzo e degli immigrati dal Sud; città delle manifestazioni di classe, degli scioperi, della solidarietà, dei capannelli davanti ai cancelli.

Perché Torino; perché intorno a Torino si è costruito un intero spazio simbolico e valoriale, patrimonio di significati condivisi, patrimonio di un immaginario collettivo industriale e operaista. Il cinema ne è stato complice, con le sue immagini in movimento.

Le immagini della Torino di Porta Nuova, della Torino dei treni che arrivano dal Sud, valige in spalla legate con lo spago; volti e voci di persone, folle di migranti, sguardi stupiti, incontri mancati[6]; le immagini della Torino dei «paesani più spaesati di me»[7].

È la Torino di *Trevico-Torino*[8]; Torino "che fa la neve", ma la neve non è bianca; Torino dei barboni che dormono alla stazione; Torino dei caseggiati, dei palazzoni, dei cortili interni, delle stanze in affitto; Torino dei dormitori. Torino di chi parte dalla provincia di Avellino, «un bel

paese, certamente; meglio di Torino»[9]. Quella stessa Torino di «cara mamma, è tanto bella Torino e io sono tanto contento»[10]; quella che chiama manodopera dal Sud per aumentare la produzione; quella delle catene migratorie, dei fratelli che si ricongiungono ai fratelli, delle madri che raggiungono i figli, dei paesani che accolgono altri paesani. La Torino della Fiat, del taylorismo e del fordismo, la Fiat che basta vederla da fuori[11], tanto non serve entrare, perché quello che si vede fuori è già partorito dentro. Ci si può avvicinare e vedere le insegne, le Alpi dietro agli stabilimenti e i parcheggi pieni di macchine; ci si può avvicinare, ma in realtà si è già detto tutto.

Si è già detto tutto, andando a Porta Nuova tra i barboni che provano a dormire, vittime di un sistema produttivo che li chiama per lavorare e aumentare la produzione, ma che non può dare loro una casa, a volte nemmeno un lavoro.

Si è già detto tutto andando a Porta Palazzo la domenica mattina, dove gli immigrati meridionali si incontrano, si cercano, cercano i volti dei loro paesi, i loro dialetti e i loro modi di dire, dove si riconoscono e dove a volte scoprono la coscienza di classe, la possibilità di chiedere e il diritto di protestare.

Si è già detto tutto nei capannelli davanti ai cancelli, prima di entrare, dove gli studenti parlano; si è già detto tutto nelle case degli studenti, dove gli studenti sono sempre studenti e non operai alla catena di montaggio.

Si è già detto tutto; in fabbrica non serve entrare. È «il pezzo di vita "fuori" che parla»[12]; la fabbrica basta vederla da lontano; e se non la si vede, la si intuisce nella vita degli operai, fuori dalla fabbrica, in un prima e in un dopo. Quel dopo già intuito agli albori del cinema, nei volti delle operaie e degli operai che escono dalla fabbrica dei fratelli Lumière, donne e uomini che finito il lavoro tornano alle loro vite e alle loro famiglie.

Nella fabbrica non serve entrarci, basta guardare Torino.

Torino che è anche la città dei trentacinque giorni del 1980 e dell'epilogo di una storia, dell'epilogo della centralità operaia e del conflitto di classe; è la città che sta diventando «un vecchio albero scavato dalle termiti»[13]; è la città della cassa-integrazione, quella in cui il tasso di suicidi aumentò drasticamente nei primi anni Ottanta[14]; è la città dei quarantamila capi intermedi che sfilano senza bandiere rosse, città che ancora si chiede quanti operai ci fossero quel giorno a sfilare, sfilare senza bandiere rosse e senza tamburi di latta. Città che sta rivelando «qualcosa di osceno», osceno nello svelare interessi egoistici, individuali e piccolo borghesi, città in cui la fabbrica, «unico mezzo di ricomposizione sociale e di produzione di linguaggi condivisi»[15] sparisce in un orizzonte di casette in collina.

È la Torino di Mimmo Calopresti, quella che celebra e contesta i cento anni della sua grande industria di automobili in *Alla Fiat era così* (Italia, 1999); la Torino degli operai torinesi e degli operai del Sud, di quelli

che le masse le trascinavano e di quelli che le masse le facevano; ma anche la Torino degli impiegati e delle impiegate, quelle con il vestitino rosso a *pois* per il primo giorno di lavoro; quelle che Agnelli si emozionavano a vederlo; quelle che ancora si sognano la rabbia degli operai[16]; quelle che hanno marciato con i quarantamila; quelle che comunque alla Fiat non ci lavorano più, perché non c'è più posto. È la Torino post-fordista in cui la folla di un tempo, frammentata, dissolta e dispersa si cristallizza nell'immagine di un operaio, uno solo, che con il tamburo di latta in mano cammina tra i negozi e grida che «il potere deve essere operaio», gli sguardi stupiti, nessuno cerca di ricordare. Senza bandiere, senza compagni, quell'individuo non è un uomo solo o un uomo qualunque, ma quel che resta della decomposizione e della dissoluzione del lavoro e della classe; è una folla che non è più folla, una comunità che non è più comunità, è una cultura operaia che non esiste più.

È anche la Torino di *La seconda volta*[17], quella del conflitto di classe, quella che la rivoluzione ha provato a farla per davvero, con le armi in mano; quella dei terroristi, quella del carcere; quella dei professori di università che nelle fabbriche ci entrano per teorizzare il modello giapponese, il *just in time*, la fabbrica integrata e il *downsizing*. È la Torino di chi ha perso. O la Torino di chi ha vinto? È la Torino della cassa-integrazione o delle casette in collina? È la Torino della perduta centralità operaia.

È la stessa Torino accennata e appena intravista di *Preferisco il rumore del mare*[18], che dimentica il buonismo di De Amicis e "si cala" di acidi; che ha sostituito con i soldi ogni valore condiviso, ogni forma di sentire comune; la Torino che ha perso non il mare, che non ha mai avuto, non la Calabria, che non è mai stata, ma la solidarietà, la cultura operaia, la coscienza del proletariato industriale; la Torino che ha perso senso perché ha perso l'operaio massa e la grande fabbrica, ha perso il fordismo contro cui alzare la voce; ha perso il rumore della folla che sfila vociante tra i negozi del centro; ha perso il rumore della fabbrica, quello che scorre incessante, violento e distruttivo, paranoico e alienante, un po' come a volte sembra il mare.

Scenari di fabbrica, questi di cui si è detto; o meglio, scenari di una città fabbrica; città in cui il lavoro lo si respira nell'aria grigia e nel rumore dei tram che passano.

I treni e l'aria, la città; per raccontare la fabbrica è bastato che il cinema guardasse le città, le strade e i volti di chi vi cammina, le case di chi vi abita e le valigie di chi vi arriva.

È bastato che il cinema entrasse in quelle case e in quelle valige, in quei volti; entrare per guardare dentro la fabbrica, ma lasciare la fabbrica dietro, paesaggio lontano o vicino, ma sempre all'orizzonte.

Orizzonte di vite vissute, di amori, di drammi e di gelosie; un uomo, una donna, un altro uomo; metalmeccanico il primo, poliziotto meridio-

nale l'altro: è il film *Romanzo popolare* (Italia, 1974), di Mario Monicelli. La fabbrica è lì, nella Milano industriale sporca e annebbiata, come in qualunque altra città; si vede dal terrazzo e si «distingue dal fumo, come una bandiera»[19].

La fabbrica è nel quotidiano di chi la abita, persino in quel quotidiano che si vorrebbe privato, nascosto, libero da discendenze sociali e da appartenenze di classe. Quel quotidiano in cui essere metalmeccanico e sposare una calabrese si colora di identità, giocate in fabbrica e vissute a letto, nella banalità meschina e popolare di certi personaggi da Monicelli a Petri[20], come nel grottesco fascino del Mimì della Wertmüller, «uomo intelligente, metallurgico e comunista»[21].

La fabbrica è negli uomini e nelle donne, nelle loro storie d'amore; le storie d'amore la mattina su un treno, come in *Pelle viva* (Italia, 1963) di Giuseppe Fina). Il treno per andare in fabbrica, in cui scorre, con la lentezza quotidiana delle stazioni che passano, l'alienazione e l'abbrutimento del lavoro, negli occhi chiusi degli operai che cercano di dormire sui sedili, nelle loro battute, nei loro sguardi, nelle loro parole.

La fabbrica è nell'estetica delle case, è sul tavolo della cucina e sui muri, sulle sedie; è la luce blu della televisione negli interni casalinghi. La fabbrica è il risveglio, è la sveglia che suona. La fabbrica è nei figli che quelle case le abitano, nei bimbi che escono da scuola come tanti «operai piccoli»[22].

La fabbrica è nell'individuo, nei suoi rapporti e nella sua famiglia. La fabbrica è nelle passioni, è «un pezzo... un culo»[23].

La fabbrica è nell'intimo dei sentimenti. La fabbrica è anche nel rimpianto della fabbrica e nella «nostalgia della fabbrica»; è nel ricordo del primo giorno di lavoro con la liquidazione in mano: «ne ho fatto di lavoro; però per me era sempre festa»[24]. La fabbrica è alienazione e colonizzazione di desideri; è: «visto che dobbiamo lavorare, lavoriamo!»[25].

Ma la fabbrica è anche l'operaio Militina[26], l'operaio che ha capito che un uomo ha il diritto di sapere cosa fa, ha il diritto di uscire dalla fabbrica, ha il diritto di vivere una vita fuori dalla fabbrica. In un manicomio. In una istituzione totale, come la prigione e come la fabbrica.

La fabbrica da cui non si esce nemmeno nell'opposizione esplicita. La fabbrica di cui si reclama il diritto attraverso l'occupazione materiale; l'occupazione degli spazi in cui si è costretti a vivere; gli spazi in cui si vuole dormire e in cui si vuole mangiare, per reclamare il diritto di non essere licenziati, per riappropriarsi di frammenti della propria vita e per opporsi all'alienazione della propria esistenza e del proprio lavoro; perché la fabbrica è «di chi ci lavora 14 ore al giorno. E allora tornate lì dentro e prendetela»[27].

E nella fabbrica ci si chiude, ci si barrica dentro, finalmente liberi di farlo. Ma liberi fino a che punto? Quanto è libera la Giovanna di Ponte-

corvo[28]; quanto è libera di scegliere, e di scegliere cosa; il proprio marito o il proprio lavoro, il proprio figlio o la solidarietà delle compagne? In questa scelta di libertà lei e le sue compagne si chiudono dentro la fabbrica, scelgono volontariamente, con una volontà e con una libertà priva di senso, perché indotta dalla necessità, la stessa che spinge "liberamente" a vendere la propria forza lavoro. Si chiudono nella fabbrica come in una prigione, aspettando alle finestre, chiamando i mariti e i figli dalle grate, assediandosi volontariamente e affermando in quell'assedio e in quella volontà la loro consapevolezza. La consapevolezza che la fabbrica è una prigione, anche quando si deve difenderne la chiusura; la fabbrica è una prigione perché costringe l'uomo alla macchina, lo costringe per ore e ore ogni giorno; la fabbrica è una prigione perché ingabbia l'uomo fuori dalla fabbrica, perché è il sabato e la domenica come il lunedì, anche se «sarebbe bello un giorno scordarsi la fabbrica; a spasso per Milano senza scopo, per dire questa è la mia città e io sono qui»[29].

La fabbrica è una prigione perché, dentro o fuori, si è sempre dentro la fabbrica.

La fabbrica è un muro, il muro del manicomio e della prigione. È il muro del paradiso[30], quello da abbattere, unica grottesca uscita da un mondo di fabbrica; il paradiso, luogo oltre il muro, finalmente fuori dalla fabbrica; il paradiso, privato di ogni riferimento fideistico, simbolo della speranza e della possibilità; speranza e possibilità di un altrove, di un'alternativa, reale o non reale, religiosa o politica; luogo altro, in cui andranno gli operai, semplicemente perché l'inferno lo hanno già vissuto, dentro la fabbrica.

Dunque, la fabbrica è dentro e fuori da se stessa.

La fabbrica è entrare e uscire; uscire perché si vorrebbe, entrare perché si deve, sempre e comunque. La fabbrica sono i cancelli; i cancelli come limite ultimo per stare dentro o per stare fuori; i cancelli oltre i quali si entra con il buio e si esce che è di nuovo buio. I cancelli come sbarre di una prigione, da dentro e da fuori. I cancelli davanti ai quali si fa propaganda, i cancelli dietro ai quali si fa propaganda. I cancelli oltre i quali si passa e si ripassa, ignorando gli studenti con i loro microfoni, parlando con gli studenti, con i loro volantini, con i loro megafoni.

I cancelli che si riaprono sempre, a soffocare rivolte o a impedire speranze, a bloccare percorsi diversi. I cancelli di *Trevico-Torino*, di Fortunato che grida e che scappa, che non vorrebbe rientrare e alla fine rientra; i cancelli di *Ovosodo*[31], ché non c'è scelta mai; i cancelli de *I compagni*, ché per la scuola non c'è tempo, nemmeno a otto o dieci anni, bisogna lavorare, bisogna entrare, bisogna passare i cancelli.

Il cinema spesso si è arrestato davanti a quei cancelli.

La fabbrica e il lavoro operaio negli ultimi cinquant'anni non hanno occupato mai, se non con rare eccezioni[32], un posto centrale nella docu-

mentazione cinematografica italiana, non in quella di *fiction*, almeno. «Il cinema non dice il lavoro»[33], e non dice la fabbrica; perché il lavoro e la fabbrica non sono belli da dire. Dice, però, quello che è intorno; dice, e a suo modo denuncia, l'esterno della fabbrica e il territorio, le relazioni familiari e sociali, le migrazioni e le miserie, la cultura materiale. Dice la colonizzazione dei mondi esterni, l'arrogante e opprimente invasione del privato quotidiano; dice la pervasiva onnipresenza della fabbrica, nei rapporti con i familiari e nei rapporti con i compagni di lavoro; dice l'essere dentro e l'essere fuori. L'organizzazione della coscienza operaia avviene all'interno della fabbrica, nei reparti, ma la sua rappresentazione avviene fuori, nelle strade, nei cortei, nelle case.

Anche la produzione di documentari non sfugge a questa logica: le immagini sono immagini di fabbrica, immagini di lavoro, di acciaio e di sudore; immagini dentro la fabbrica; ma anche immagini fuori dalla fabbrica, nelle strade e nelle case, nei quartieri operai e nei palazzi di vetro delle grandi case produttrici; ancora la città, ancora i volti e gli sguardi, le valige di cartone; ancora il treno o la bicicletta la mattina all'alba[34].

A quel punto non è più un problema guardare le macchine e gli operai al lavoro; anzi, a quel punto le immagini prendono colore proprio dalla retorica delle macchine e degli operai al lavoro. E questo avviene per mostrare sia "le magnifiche sorti e progressive" dell'industria italiana, soprattutto quella automobilistica[35], sia la protesta operaia, la rivolta contro sfruttamento, carichi e condizioni di lavoro.

A quel punto il cinema può entrare talmente tanto dentro la fabbrica, da mostrare la fabbrica sotto la pelle degli operai, la fabbrica dentro il corpo degli operai, gli operai che invecchiano «con i capelli ancora neri alla catena»[36]. Della fabbrica si vedono i segni e si ascolta il rumore, se si potesse se ne sentirebbero gli odori. Per descrivere e per analizzare, molto più spesso per denunciare, a volte per propagandare, altre per ricordare. Ma non rinuncia mai, nemmeno il documentario, agli odori e ai rumori fuori della fabbrica, dove la vita dovrebbe svolgersi; nelle strade e nelle case, nei bambini, davanti ai cancelli.

Se dunque il cinema non dice il lavoro, dice almeno i cancelli; dice il rapporto tra l'esterno e l'interno del mondo di fabbrica, tra il dentro e il fuori.

Resta da chiedersi dove siano quei cancelli oggi. Oggi che l'esterno e l'interno si dissolvono nel territorio, nella fabbrica diffusa e nelle microimprese dei distretti industriali. Oggi che la fabbrica e la solidarietà di classe non rappresentano più e non mobilitano più; oggi che non affascinano più. Oggi che non si è dentro e non si è fuori, perché, superate le categorie fordiste dell'appartenenza, dell'essere dentro o dell'essere fuori, non ci si sente più né dentro né fuori[37].

Resta da chiedersi cosa si possa guardare, cosa si possa rappresentare; quali immagini acquistino senso, quali possano entrare nell'immaginario

collettivo come strumento di formazione di identità e di riconoscimento sociale; quali immagini che non siano quelle che continuano a rimanere incastrate nel sistema di senso costruito intorno alla produzione di massa[38] o quelle che si affidano ai ricordi e alla memoria di vent'anni fa[39] o quelle perlopiù destinate ad un circuito estraneo alla diffusione di massa[40].

Eppure, non manca una nuova richiesta di senso; nel momento stesso in cui si superano gli ordini mentali e categoriali fordisti, si domandano nuovi criteri di identificazione e ridefinizione della propria collocazione. All'insegna di una dura cultura della competizione, dell'autosufficienza e dell'autovalorizzazione di interessi particolari e circoscritti, nasce un diffuso bisogno di identificazione e delimitazione degli interessi; irrompono nel tessuto sociale le rappresentanze corporative e l'associazionismo settoriale aggregato per differenze[41], riemergono i localismi e gli egoismi territoriali e campanilistici[42].

Si reinterpreta e si ridisegna l'appartenenza in forma comunitaria e campanilistica, con qualche forzatura addirittura etnica. Si reinventano forme possibili di comunità di interessi; l'essere dentro o l'essere fuori non è più una dialettica di classe; si è della Juve o del Milan[43]; ancora di più si è trevigiani o si è vicentini.

La comunità del lavoro, la solidarietà e la coscienza di classe non veicolano più significati condivisi; non servono più ad aggregare; non servono più a mobilitare; non servono più a niente.

Eppure il lavoro non è finito; il lavoro taylorizzato e standardizzato, il lavoro che abbrutisce e che mortifica non è finito; basta pensare ai *mac job*, ai *call center*; basta guardare Melfi; basta guardare gli immigrati extra-comunitari.

Il lavoro non è finito, ma non attrae più; né dentro la fabbrica, né fuori.

Note

1 Su fordismo e post-fordismo si vedano: A. ACCORNERO, *L'ideologia del lavoro*, Bologna, Il Mulino, 1980; ID., *La parabola del sindacato,* Bologna, Il Mulino, 1992; ID., *Era il secolo del Lavoro,* Bologna, Il Mulino, 1997; P. INGRAO e R. ROSSANDA, *Appuntamenti di fine secolo*, Roma, Manifestolibri, 1995; L. MANCONI, *Solidarietà o egoismo*, Bologna, Il Mulino, 1990; M. REVELLI, *La sinistra sociale,* Torino, Bollati Boringhieri, 1997; E. RULLANI, *Il postfordismo. Idee per il capitalismo prossimo venturo*, Milano, Etas Libri, 1998.

2 Pietro Ingrao, citato in M. REVELLI, *Le due destre*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pag. 87.

3 A. BONOMI (a cura di), *Ethnos e demos. Dal leghismo al populismo*, Milano, Mimesis, 1995, pag. 18.

4 A. BONOMI, *Il capitalismo molecolare. La società al lavoro nel Nord Italia*, Torino, Einaudi, 1996, pag 21.

5 Si veda M. REVELLI, *Il volto oscuro di Seattle*, in *In margine al caso Haider. Il territorio nella globalizzazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

6 Il riferimento è al film *Così ridevano,* di G. AMELIO, Italia, 1998. Il fratello più piccolo, a Torino per studiare, non ha il coraggio di farsi vedere dal fratello più grande, appena arrivato alla stazione dal Sud. Nel frattempo incontra un'altra famiglia di immigrati pugliesi che non sanno dove trovare un loro lontano parente emigrato a Torino; li accompagna per un po'; quando li lascia al loro destino quasi casualmente incontra il fratello.

7 Dal film *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, di L. WERTMÜLLER, Italia, 1972.

8 *Trevico-Torino. Viaggio nel Fiat-Nam,* di E. SCOLA, Italia, 1972.

9 *Ibid*. Sono le parole di un prete che accoglie gli immigrati dal Sud.

10 *Ibid*. Il protagonista scrive una lettera alla madre e non ha il coraggio di raccontare le difficoltà incontrate a Torino. Si perpetua così il mito falso e illusorio di una Torino, terra promessa per gli immigrati dal Sud.

11 Ettore Scola non ebbe mai l'autorizzazione per entrare dentro la Fiat a filmare.

12 R. ROSSANDA, *Il silenzio del cinema*, in ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO, *La sortie des usines. Il lavoro industriale nei cento anni del cinema*, Roma, Ediesse, 1995, pag. 68.

13 G. POLO, *Il mestiere di sopravvivere. Storie di lavoro nella crisi di una città fabbrica*, Roma, Editori Riuniti, 2000, pag. 32.

14 Secondo l'avvocato torinese Francesco Caterina, intervistato da «Il Manifesto» nell'aprile 1984, il numero dei suicidi nella città agli inizi degli anni Ottanta era arrivato a ben 146 casi. Vedi G. POLO, M. REVELLI, *Fiat: i relegati di reparto*, Roma, Erre emme edizioni, 1992.

15 M. REVELLI, *Fuori luogo. Cronaca da un campo rom*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.

16 In una delle interviste realizzate da Calopresti, in *Alla Fiat era così*, un'impiegata racconta uno degli episodi di intolleranza degli operai verso gli impiegati, costretti, tra insulti e sputi, a lasciare la fabbrica durante uno sciopero.

17 *La seconda volta*, di M. CALOPRESTI, Italia, 1992.

18 *Preferisco il rumore del mare*, di M. CALOPRESTI, Italia, 2000.

19 Sono le parole del protagonista del film di Monicelli, che affacciato al balcone mostra a sua moglie con un sarcastico orgoglio le ciminiere della fabbrica nella quale lavora.

20 Penso ai personaggi interpretati da Ugo Tognazzi in *Romanzo popolare*, e da Gian Maria Volonté in *La classe operaia va in paradiso*, di E. PETRI, Italia, 1971.

21 Dal film *Mimì metallurgico ferito nell'onore*, cit. Il film è interpretato da Giancarlo Giannini e Mariangela Melato.

22 Sono le parole del protagonista de *La classe operaia va in paradiso*, cit., quando va a prendere il figlio all'uscita dalla scuola.

23 *Ibid*., sono le parole con cui l'operaio Lulù Massa (Gian Maria Volontè) scandisce il ritmo infernale della sua macchina per correre dietro agli incentivi sul cottimo.

24 In *Pelle viva*. La frase è di un vecchio operaio costretto a casa per una malattia contratta a causa del lavoro di fabbrica.

25 Ancora l'operaio Lulù Massa del film *La classe operaia va in paradiso*, citato.

26 Militina è il personaggio interpretato da Salvo Randone ne *La classe operaia va in paradiso*, cit.; è il vecchio operaio ricoverato in manicomio.

27 In *I compagni*, di M. MONICELLI, Italia, 1963. Agli albori del movimento operaio all'interno delle fabbriche, un professore incita gli operai allo sciopero a oltranza.

28 È la protagonista del film *Giovanna*, di G. PONTECORVO, Italia, 1955; il film racconta la storia, realmente avvenuta, dell'occupazione di una fabbrica tessile da parte delle operaie che temono il licenziamento. Si vedano in questo volume: F. GIRALDI, *Come fu girato "Giovanna"*, a pag. 130 e P. SCARNATI, *Come fu salvato "Giovanna"*, a pag. 133.

29 *Sabato, Domenica e Lunedì*, di A. GIANNARELLI, Italia, 1968. Un documentario su tre giorni qualunque di tre donne qualunque.

30 Il riferimento è chiaramente a *La classe operaia va in paradiso*, cit.; Lulù, reintegrato in fabbrica dopo il licenziamento, alla catena di montaggio racconta ai suoi compagni il sogno fatto la notte precedente: abbattere un muro per entrare in paradiso insieme agli altri operai.

31 *Ovosodo*, di P. VIRZÌ, Italia, 1998.

32 Si pensi a *La classe operaia va in paradiso*, ma anche ad alcune brevi sequenze di film come *Pelle viva, Mimì metallurgico ferito nell'onore, I compagni*. Oppure ai film di Ugo Gregoretti, come *Apollon* (Italia, 1969), ricostruzione dell'occupazione di una tipografia romana, *Omicron* (Italia, 1964), racconto umoristico e delirante, ai limiti della favola fantascientifica, sullo sfruttamento nelle grandi fabbriche.

33 R. ROSSANDA, cit., pag. 67.

34 *La condizione operaia*, di L. BARROCCINI e I. CRESCENZI, Italia, 1971. Documentario-inchiesta sulla condizione psico-fisica degli operai in tre grandi fabbriche italiane.

35 *Sotto i tuoi occhi*, documentario del 1932: una coppia entra alla FIAT, segue tutti i passaggi della produzione ed esce con la macchina appena costruita.

36 *La fabbrica parla*, di M. CARBONE, Italia, 1968.

37 Già nel 1979, il libro-inchiesta di M. REVELLI e B. MANTELLI, *Operai senza politica*, Roma, Savelli, 1979, mostrò per la prima volta i segni inequivocabili della crisi politica, culturale e finanche linguistica della classe operaia «frammentata ed impotente, retrocessa ad oggetto inerte e passivo». Durante i drammatici giorni della prigionia di Aldo Moro, gli autori raccolsero testimonianze "a caldo" davanti ai cancelli di Mirafiori: di fronte ai microfoni, la maggior parte degli operai tirava dritto, lasciandosi dietro nient'altro che reticenze, silenzi o frasi fatte, simbolo di una "mutazione antropologica" avvenuta nella classe operaia.

38 Si è gia detto dei lavori di Calopresti, ma anche di quelli di Virzì, di cui si ricorda anche, oltre *Ovosodo*, *La bella vita* (Italia, 1994), storia incentrata sull'inutilità sociale sulla crisi individuale di un ex operaio dell'Ilva in cassa-integrazione.

39 Oltre ai documentari di Calopresti di cui già si è detto, *Gli anni duri* (Italia, 1995), videotestimonianza di Emilio Pugno, diretta da A. CESTE e *Alla catena, due secoli di classe operaia* (Italia, 1993), sintesi antologica di immagini cinematografiche dedicate al lavoro operaio, diretta da F. CONVERSANO e N. GRIGNAFFINI.

40 I documentari di Daniele Segre, come *Crotone, Italia* (Italia, 1993), sulla lotta condotta per tenere in vita il polo industriale dell'Enichem. Ma anche *L'illusione della qualità totale* (Italia, 1995), una videotestimonianza di Donato Esposto, ex operaio della Fiat di Melfi, realizzata da A. GIANNARELLI e G. POLO.

41 Secondo Luigi Manconi, l'emergere negli anni Settanta di movimenti in cui fosse la differenziazione sessuale o generazionale il principio fondatore dell'identità ha contribuito in misura determinante alla rottura della solidarietà di classe. Per la prima volta si metteva in discussione il primato dell'oppressione di classe rispetto ad altre forme di oppressione sociale, determinate da un dato biologico, piuttosto che dalla posizione all'interno del tessuto economico-produttivo. Si veda L. MANCONI, *Solidarietà o egoismo*, Il Mulino, Bologna, 1990.

42 Aldo Bonomi e Giovanni De Luna sostengono che l'emergere nel Nord Italia del fenomeno leghista sia legato ad una diffusa domanda di senso, maturata nell'ambito della società civile come conseguenza del declino della cultura operaia e dei modelli di identificazione di classe. Si veda G. DE LUNA (a cura di), *La Lega. Figli di un benessere minore*, Nuova Italia, Firenze, 1994.

43 Sul finire degli anni Settanta, Daniele Segre, mostrando il mondo del tifo calcistico,

dette voce al devastante processo di svuotamento dei comportamenti e delle appartenenze sociali. Dietro a disagi esistenziali e linguaggi destrutturati, appariva un profondo rimpianto per la comunità perduta; si era del Toro o della Juve, ma essenzialmente si rincorreva un unico bisogno: quello di riscoprire identità collettive e di ritrovare una qualche forma di protagonismo sociale. Si veda in questo volume D. SEGRE, *La scena della realtà*, a pag. 225.

Come fu girato *Giovanna*

*Franco Giraldi**

Era il 1955. Arrivò un giorno, a via Massaciuccoli a Roma, dove Cosulich ed io abitavamo con Gillo Pontecorvo, Giuliani, che io conoscevo di fama come produttore di *Achtung! Banditi!* e di *Cronache di poveri amanti* di Carlo Lizzani. Lo vedevo spesso alle proiezioni o alle riunioni in cui si discuteva dei problemi del cinema; sapevo che era stato un valoroso partigiano e quindi la mia ammirazione era doppia. Aveva una faccia da burbero, tradita dagli occhi, che con troppa facilità diventavano ilari. Si chiuse a confabulare a lungo con Gillo. Il giorno dopo, la riunione fu a tre, con Franco Solinas. Per una ferrea regola di discrezione che vigeva nella nostra piccola comunità, della quale ero il più giovane, non osavo fare domande, ma capivo che qualcosa di importante bolliva in pentola. Finalmente, a mezze frasi, davanti al caffè lungo con pane e burro, che usava prendere come "breakfast" nel baretto sotto casa, accompagnato dal cane Petruška, Gillo mi comunicò che avrebbe fatto il suo primo film come regista, ma che non era un film normale, per i normali circuiti. Mi disse che il film avrebbe raccontato la storia di un gruppo di operaie di una fabbrica tessile. Il mio desiderio di parteciparvi era implicito e Gillo lo sapeva, non chiesi però nulla e non mi promise nulla, disse solo che bisognava incominciare a cercare le facce, perché per le protagoniste non voleva attrici, ma donne vere, prese dalla vita. Le "facce" divennero il mio incubo e la mia ossessione. Piano piano imparai a capire il valore che per Gillo aveva una "faccia" espressiva. Lo imparai discutendo con lui sulle foto che facevo a donne che mi pareva avessero un viso interessante. Quello che Gillo cercava era qualcosa che non si poteva esprimere in termini tecnici, era qualcosa di segreto, di misterioso, che rivelava non solo quella persona, ma qualcosa di più universale. In sintesi, era l'autenticità, ma, come ho cercato di spiegare, anche molto di più. Qualcosa di inafferrabile.

La ricerca durò mesi: uscivo di casa la mattina presto e andavo per le strade o per i mercatini rionali a pedinare casalinghe dall'aria intensa e dimessa, scattando foto e chiedendo indirizzi, con un piglio da segugio su cui si poteva anche equivocare. Quando poteva, a queste ricerche parte-

* Regista

cipava anche Gillo, ma la maggior parte del tempo la dedicava al lavoro di sceneggiatura con Solinas, a casa.

Il film cominciò in ottobre. Eravamo quasi tutti debuttanti. Debuttava Gillo come regista, Erico Menczer nella fotografia, Elena Mannini, fiorentina, appena diciottenne, come costumista, io come assistente alla regia. Giuliano Montaldo, che fino ad allora aveva fatto l'attore (lo si ricorda tra i protagonisti di *Achtung! Banditi!* e di *Cronache di poveri amanti*) era stato nominato da Giuliani e da Gillo direttore di produzione, ruolo su cui lui e noi non mancavamo di scherzare. Era lui che il sabato apriva la borsa da scuola, nera, e tirava fuori i soldi delle nostre magre paghe. Ricordo la mia: tremila lire al giorno, compresa la diaria. Ho già detto che si trattava di un film anomalo: il mediometraggio, che si sarebbe chiamato *Giovanna*, era prodotto da una organizzazione internazionale delle donne e avrebbe fatto parte di un film a episodi, curato da Joris Ivens, intitolato *La rosa dei venti*[1]. Che fosse un film fuori dagli schemi e dalla routine lo si avvertiva nel clima in cui lavoravamo: di estremo rigore, di grande volontarismo (tutti all'occorrenza facevamo tutto), di totale entusiasmo.

Ricordo ancora con quale gioia, alla fine di una lunga giornata di lavoro, ho passato la notte in treno (la seconda classe era di rigore) per portare urgentemente del materiale da sviluppare. C'era freddo e umidità, ricordo un bel mal di gola, che nascondevo accuratamente, come un improvviso mal di denti, perché lì ho imparato che nel cinema "non si può star male". Nel film mi capitò anche di fare una particina, quella di un giovane carabiniere (avevo 24 anni) che porta un bimbo alla mamma chiusa in fabbrica.

Giuliani era la figura paterna che stava alle nostre spalle. Era l'unico ad avere nel suo mestiere di produttore già una grande esperienza. Era, come tutte le figure paterne, molto rassicurante. Quando successe un incidente, per cui di notte un elettricista cadde insieme con un proiettore in una roggia, per la fatica e per le condizioni precarie in cui lavoravamo, l'arrivo di Giuliani dissipò immediatamente un certo nervosismo che anche per la stanchezza e i pochi soldi si era diffuso in una parte della troupe. In proiezione Giuliani era serio, severo, come se non volesse farsi incantare dal bel materiale. Ma all'uscita strizzava gli occhi da tartaro per non far vedere che ridevano.

Lavoravamo all'interno di una fabbrica tessile, dentro la quale le macchine per la lavorazione dei tessuti facevano un rumore d'inferno, snervante ed eccitante insieme. Ebbi l'incarico di registrare i rumori di queste macchine, da varie distanze, in varie "tonalità", e questi rumori col loro ossessivo *tran tran* divennero una specie di commento musicale del film sottolineandone i momenti più drammatici.

Ricordo la famiglia dei gentili padroni della fabbrica che, schierata nel

cortile, ci guardava con sorridente curiosità. Di lì a pochi anni la loro impresa si sarebbe trasformata, le severe, carcerarie mura ottocentesche sarebbero sparite per far posto a capannoni di materiale sintetico. Il paesaggio intorno sarebbe cambiato, ricchezze si sarebbero formate in breve tempo cambiando i gusti e le abitudini. Quello che noi stavamo descrivendo era un mondo industriale ancora ottocentesco, anche se il tema umano del film era moderno, anzi, anticipatorio: la faticosa presa di coscienza delle tessitrici in quanto donne e in quanto operaie.

Nei televisori accesi nei bar e nelle case, il giovedì sera, imperversava già Mike Bongiorno. Di lì a pochi mesi a Mosca ci sarebbe stato il XX congresso del Pcus. In Francia stava per nascere la *Nouvelle Vague*.

Note

1 *La Rosa dei venti* (*Die Vind Rose*) fu prodotto dalla Defa per il Congresso dell'Internazionale delle donne democratiche con lo scopo di mostrare la situazione delle donne nel mondo intero. Il film era composto di 5 cortometraggi girati in Brasile (regia di Alex Viany), in Cina (regia di Wu Kuo Yin e Mus Chin Min), in Francia (regia di Yannick Bellon), in Urss (regia di Sergei Guerassimov) e appunto in Italia.

Come fu salvato *Giovanna*

*Paola Scarnati**

Un giorno ormai lontano, qualche tempo dopo la costituzione dell'Archivio audiovisivo (avvenuta nel 1979), andai a trovare Gastone Predieri, che conoscevo bene da molto tempo: era il conservatore e il direttore della ricchissima cineteca di Italia-Urss, la quale aveva svolto e svolgeva una intensa attività di diffusione del cinema russo e sovietico (il suo patrimonio è stato acquisito in anni recenti dalla Cineteca del Comune di Bologna).

Gastone Predieri – che se n'è andato da qualche anno: e la sua è una perdita che gli amici sentono ancora profonda – era una persona gentile, sempre disponibile; conosceva bene il cinema anche da un punto di vista tecnico, soprattutto per quanto riguardava tutto l'aspetto della diffusione; era infatti un bravissimo proiezionista, si rendeva rapidamente conto dei problemi da risolvere e trovava i modi per risolverli, sempre puntando a una qualità alta della visione dei film: era il suo modo di manifestare l'amore per il cinema. E infatti è stato anche un collaboratore prezioso per tanti festival in Italia, che si rivolgevano a lui per consigli, consulenze, interventi.

Gastone stava in un piccolo ufficio (così me lo ricordo), che si raggiungeva dopo aver percorso un lungo e buio corridoio pieno di "pizze", come a Roma si chiamano le scatole che contengono bobine di pellicola. In quell'incontro dovevamo parlare dell'Archivio audiovisivo, di cui aveva molto apprezzato la nascita, sia per il nome che lo qualificava sia per il programma di salvaguardare tanti film documentari prodotti appunto dal movimento operaio nelle sue diverse articolazioni, ma purtroppo fino ad allora soggetti a un forte rischio di dispersione, con la conseguente perdita di una preziosa raccolta di memoria (e di lavoro, e di partecipazione, e di creatività...). Tra i materiali filmici che costituivano il patrimonio iniziale dell'Archivio (una donazione del Pci) erano presenti anche diversi film sovietici, e m'interessava discutere con lui le ipotesi e le forme di collaborazione a questo riguardo.

In quell'occasione, Gastone mi disse che aveva appunto delle "pizze"

---

* Segretario generale della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

di pellicola di cui non conosceva il contenuto e che avrebbe voluto controllare con me utilizzando le moviole dell'Archivio.

Fu così che, qualche giorno dopo, vidi per la prima volta *Giovanna*, di cui non sapevo assolutamente nulla; ignoravo infatti che Pontecorvo avesse realizzato quel mediometraggio, nel periodo in cui girava cortometraggi e interventi di documentazione anche non firmati (ne conserviamo uno particolarmente interessante su uno sciopero a rovescio, una delle forme di lotta praticati dalla Cgil negli anni Cinquanta).

La visione di *Giovanna* mi colpì moltissimo. Mi apparve appassionante il tema (una fabbrica tessile occupata dalle operaie), in parte anche perché raccontava una lotta di donne (fatto raro nel cinema di allora, ma non frequente neppure oggi) in modi che contenevano critiche al maschilismo allora molto forte nel Pci e nel sindacato (e anche questo non è certo scomparso nella sinistra); e mi colpì lo stile di un film documentario in cui le stesse operaie protagoniste dell'occupazione di una fabbrica tessile a Prato rivivevano e ricostruivano davanti alla macchina da presa, negli stessi ambienti della loro vicenda, la storia di quella lotta sindacale. Nel film sono stati utilizzati anche attori non professionisti, e il personaggio della protagonista è interpretato da una giovane attrice. Ci sono nel film momenti molto intensi, come quelli del pessimismo sull'esito della lotta, o come il colloquio di un'operaia con la sua macchina tessile; e ne emerge tutta la cultura, la storia, l'identità di una classe operaia per la quale il lavoro costituiva un valore, era grazie a esso che concorreva con il capitale alla produzione ma in una posizione sempre potenzialmente conflittuale e antagonistica: e infatti quell'occupazione era una manifestazione del conflitto.

Mi convinsi subito che quel film doveva entrare a far parte del patrimonio dell'Archivio audiovisivo, e quindi mi rivolsi a Gastone Predieri in questo senso, pregandolo e scongiurandolo di accettare la mia richiesta. Ma per la verità non si fece pregare più di tanto, forse colpito proprio dal mio entusiasmo, che peraltro condivideva: disse che in fondo il film apparteneva alla storia del movimento operaio italiano, e quindi era giusto che fosse conservato dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Considerando che la copia del film era un positivo 35 mm, e che si ignorava se ci fosse un negativo montato, e dove eventualmente fosse, per evitare rischi e pericoli feci fare subito dal laboratorio un controtipo negativo del film, in modo da assicurarne una matrice per altre eventuali stampe.

Iniziammo subito le ricerche sul film. Ci rivolgemmo prima di tutto allo stesso Pontecorvo[1], ma anche ad altre fonti bibliografiche, e così apprendemmo che *Giovanna* era un episodio di un film collettivo coordinato da Alberto Cavalcanti e da Joris Ivens, *La rosa dei venti*, del 1956[2].

Franco Giraldi – amico di Gillo, aveva recitato nel film insieme a Giuliano Montaldo – ci mandò un suo ricordo, che pubblichiamo in questo volume degli *Annali*.

E cominciai subito a occuparmi anche della diffusione del film, che mi sembrava importante far conoscere, trattandosi sicuramente di un'opera quasi del tutto ignorata, e non soltanto dalle nuove generazioni. Una presentazione particolarmente significativa fu quella che organizzammo insieme al *Laboratorio Immagine Donna*, a Firenze, nel 1985: alla proiezione erano presenti anche molte delle operaie protagoniste dell'occupazione e del film, che eravamo riuscite a rintracciare attraverso un lungo e faticoso lavoro di ricerca. Purtroppo non c'era più Giovanna, la protagonista. E questa assenza fu un elemento di emozione in più nell'incontro, dopo trent'anni, tra Gillo Pontecorvo e le donne che avevano rappresentato nel film la loro esperienza. Fu anche l'occasione, per molte di quelle donne, di ritornare indietro nella memoria, a quella lotta e a quella singolare esperienza filmica: ma anche di testimoniare sul dopo, gli eventi successivi della loro vita individuale, l'intreccio tra privato e pubblico, e quindi anche la politica, e le vittorie e le sconfitte, le speranze deluse e quelle sempre rinnovate.

In incontri successivi con Pontecorvo, ipotizzando un'operazione di restauro conservativo sul film, Gillo ha manifestato una sua insofferenza autoriale verso la colonna sonora, soprattutto per la qualità che allora la tecnologia rendeva possibile e ha proposto quindi un intervento innovativo, la realizzazione di una nuova colonna sonora, particolarmente complessa per l'intreccio tra dialoghi, musiche e rumori, aprendo così uno di quei casi sui quali i puristi del restauro filmico intavolano interminabili discussioni: perché in effetti i criteri elaborati dalla cultura specialistica per opere di altro tipo non sono facilmente applicabili a opere che nascono in un'epoca caratterizzata per la produzione culturale e artistica dalla riproducibilità tecnica, su cui ha indagato così acutamente Walter Benjamin mettendo in rilievo i caratteri del tutto nuovi e originali che in questo caso si presentano.

Il dialogo con Pontecorvo è ancora aperto su questo aspetto. Ma intanto *Giovanna* esiste ancora nella sua versione visiva e sonora del 1956, e resta come un interessantissimo documento di storia operaia e insieme un'opera cinematografica di particolare valore.

Note

1 Stefano Masi e Steve Nathanson fecero, in quel periodo iniziale dell'Archivio audiovisivo, alcune interviste sonore ad autori del cinema italiano che avevano collaborato con le organizzazioni politiche e sindacali della sinistra, dei quali l'Archivio con-

servava quindi numerosi film, in qualche caso addirittura non finiti e quindi non firmati. Uno degli autori intervistati fu Gillo Pontecorvo, ma la sua intervista è ancora inedita.

2 Si veda la nota 1 in F. GIRALDI, *Come fu girato "Giovanna"*, pag. 130.

I picchetti e le cineprese
Lotte operaie e cinema militante a Torino: 1968/1975[1]

Armando Ceste[*]

C'è chi avvelena il pianeta e chi avvelena le anime.
I nostri film si rivolgono ai sensi assopiti.
Certi sensi e certi sentimenti rischiano di sparire
dal nostro mondo, di estinguersi come i dinosauri
J. M. Straub, D. Huillet

La fabbrica, le università, le case occupate, le strade, le piazze. I luoghi della lotta politica erano i luoghi, gli scenari, i *set* ideali ed obbligati di quel cinema che si chiamò militante e a Torino, tra il 1968 e il 1975, si organizzò in un collettivo[2].

Un cinema che ha alle spalle *Scioperi a Torino*[3], il primo film a parlare dell'operaio massa, la rivista «Ombre Rosse», la contestazione a Cannes, a Pesaro, a Venezia, l'attenzione dei gruppi rivoluzionari alle comunicazioni di massa. Contestava sia il cosiddetto cinema politico (Rosi, Petri, Gregoretti, Lizzani), ritenuto una variante consolatoria destinata a castrare le lotte, sia le strutture d'arte e d'essai, considerate strumento della borghesia illuminata per recuperare consensi.

Attaccava soprattutto il concetto stesso di Cinema, non solo come spettacolo e fonte di profitto (infatti, cent'anni fa, con la proiezione in una sala pubblica del film *La sortie d'usine Lumière* nasceva una nuova industria; in realtà è l'invenzione, *così sostiene Godard*, del primo biglietto per assistere ad una proiezione cinematografica, non del cinema che era nato già qualche anno prima) ma anche come arma ideologica di chi detiene il potere. Il cinema militante è stato comunque un cinema marginale, antagonista a questo sistema e alle sue regole di mercato, che concepiva l'uso del film come arma di lotta politica. Gli operai, gli studenti diventavano i veri protagonisti, i soggetti principali di questo tipo di cinema. Non semplici pretesti drammaturgici o metafore per raccontare questa o quella storia.

La macchina da presa in mano all'operaio?

Nel settembre del 1969, la rivista «Ombre Rosse» pubblica una lettera di un comitato di lotta di una fabbrica occupata:

---

* Filmmaker

«Cari compagni, dal punto di vista cinematografico l'esperienza che abbiamo fatto ha dato questi suggerimenti: 1) chi fa film deve essere "dentro" la lotta (e uno che fa il cinema lo è raramente) se si vuole usare la cinepresa come uno strumento degli operai per generalizzare (anche solo localmente) la lotta. Raramente un cineasta di tipo tradizionale è "dentro" i problemi operai – basta vedere quell'aborto di film che è l'*Apollon*[4] . Un aborto fatto in clinica con illustri chirurghi. Un film reazionario. 2) Chi fa film deve essere "dentro" il cinema. Non crediamo a quelli che dicono: "mettere una cinepresa in mano agli operai". Abbiamo visto nel nostro film una carenza di linguaggio. Non ne siamo ancora padroni e quindi abbiamo usato il cinema al di sotto delle sue possibilità espressive anche se qualcuno è stato ugualmente soddisfatto per il "contenuto" del documentario (...). Il cinema militante cerca un nuovo modo di essere, così come la classe operaia cerca un modo nuovo di lottare e di organizzarsi e quindi di esistere come classe...».

Questo tormentato dibattito sul cercare un nuovo modo di essere, accompagnerà negli anni successivi le difficili scelte di un cinema che si definiva militante. Scelte non solo politiche (i contenuti), ma di linguaggio, di organizzazione della produzione, del ruolo degli autori.

A questo proposito è sintomatico un documento del CCM di Torino apparso sulla rivista «Nuova Sinistra, appunti torinesi», nel numero di agosto/ottobre 1971, due anni dopo la lettera pubblicata su «Ombre Rosse»:

«(...) Mettere insieme un film militante presuppone la direzione politica di un'avanguardia, e diventa quindi anche più chiara la funzione del Collettivo in questo senso. Il rifiuto della figura dell'autore vale anche se l'autore è un collettivo di persone dotate della migliore buona volontà; è sbagliato creare degli specialisti nel cinema militante, è importante invece avere dei militanti, delle avanguardie interne in grado di capire le possibilità del cinema per il lavoro politico e di valersi della cinepresa per trasmettere le proprie esperienze di lotta ad altri militanti, ad altre avanguardie. Mettere la macchina da presa in mano all'operaio non vuol dire necessariamente che tutte le operazioni con cui si realizza un film, dalla ripresa al montaggio, alla stesura del testo e sonorizzazione devono essere compiute materialmente dall'operaio stesso; quello che è fondamentale, tuttavia, è che in ogni momento la direzione politica sia nelle mani dell'avanguardia espressa dalla situazione stessa.
Il film sulla Cina[5] è importante perché, a parte ogni altra considerazione, dimostra che questo è possibile, è necessario cioè usare lo strumento cinema più come comunisti che come tecnici...»

L'intellettuale cinematografico doveva suicidarsi in quanto tale e compiere l'unica scelta possibile, quella di *mimare* l'azione politica, riprodurne le scelte.

Il lavoro del Collettivo Cinema Militante

A Torino non esisteva un'industria cinematografica, per cui in questo collettivo non erano presenti, a differenza di altre città, come ad

esempio Roma, figure professionali più o meno attivizzate (o messe in crisi) dal contesto politico. Nel CCM di Torino lavoravano insegnanti, operai, studenti, operatori visivi, interessati alla controinformazione e ad un possibile uso diverso del cinema. Il CCM era una struttura abbastanza informale, perché, eccetto alcuni che avevano determinate responsabilità organizzative, c'era un andare e venire, un *turn-over* che permetteva frequenti ed interessanti scambi di esperienze, persone e materiali.

Oltre alla documentazione delle lotte il collettivo distribuiva anche i materiali provenienti da altre cosiddette "zone calde". Erano film militanti francesi, tedeschi, americani, che venivano proiettati nelle università occupate, nei luoghi di lavoro o in sperduti circoli culturali della Val di Susa.

La produzione del CCM subì una svolta quando, all'inizio del 1973, si dotò di una videocamera portatile, Shibaden 1/2 pollice (Video Tape Recording), una delle prime che si vedevano in Italia, che registrava, non su cassetta ma su nastro, le immagini in bianco e nero. Fu un grande evento, perché ci permetteva di saltare tutti i passaggi a cui fino a quel momento eravamo costretti (lo sviluppo e la stampa della pellicola). Due volte liberi, dai costi (alti) e dai tempi (lunghi) dei laboratori di Milano e Roma. Mentre usare una cinepresa 16 mm richiedeva una conoscenza tecnica specifica, l'uso del Vtr era molto più semplice e alla portata di tutti e non richiedeva l'impiego di professionisti. Si poteva anche sbagliare, vedere subito e rifare; se si sbaglia con la pellicola, si deve aspettare e spesso non c'è tempo per rifare. Si potevano registrare immagini e suoni contemporaneamente, il "girato" si poteva vedere immediatamente, con le stesse persone, studenti, operai, che poche ore prima avevamo ripreso mentre sfilavano in una manifestazione o stavano occupando una fabbrica. Non avendo però a disposizione nessuna struttura di post-produzione, pochissimo di questo materiale è stato montato.

I giorni della Fiat. Fatti e immagini di una lotta operaia

Nel marzo 1973, in seguito alla rottura delle trattative per il rinnovo contrattuale dei metalmeccanici, gli operai della Fiat di Torino "occupavano" per circa una settimana lo stabilimento di Mirafiori.

La direzione e l'organizzazione di questa forma di lotta avevano come principali protagonisti delegati e avanguardie operaie che facevano riferimento alla sinistra sindacale e ad alcuni gruppi extraparlamentari. La caratteristica principale di questa occupazione fu l'assoluta novità delle strategie e degli obiettivi rispetto alle precedenti lotte operaie di questo tipo. Non più un'occupazione che garantiva comunque il lavoro e la produzione, ma "presidî" ai cancelli per impedire l'ingresso e l'uscita delle merci, per attuare così un controllo operaio sulla fabbrica e il blocco totale della produzione.

Questa lotta, come molte altre, non veniva riportata né dalla Rai (allora non c'erano Tv private) né da altri mezzi. Per cui durante i giorni di questa occupazione si tentò di realizzare una specie di "telegiornale" che riportasse quotidianamente le cronache della lotta in corso. Non era solo controinformazione, in questo caso era proprio informazione, perché non si andava "contro" ad una cosa che non esisteva. Siccome non si poteva entrare all'interno della fabbrica per filmare, si aspettavano gli operai, all'uscita dei cancelli, che ti raccontavano quello che succedeva all'interno, poi si facevano vedere queste registrazioni, alla sera, nelle varie assemblee, in circoli operai, nelle sedi politiche. L'immagine del lavoro e delle sue lotte all'interno di una fabbrica era ancora una volta impossibile da riprodurre, ci si doveva affidare al racconto, alla fonte orale, come ai tempi dei cantastorie. Vent'anni dopo abbiamo ripreso, in una intervista filmata, uno di questi *cantastorie*, un giovane delegato sindacale immigrato dal Veneto: Riccardo Braghin, che già avevamo intervistato durante quelle giornate di lotta. Attraverso la sua memoria e la sua testimonianza, riutilizzando e rimontando il materiale girato nel marzo '73, abbiamo potuto finalmente realizzare un documentario[6] su quei giorni alla Fiat.

Memorie

Le immagini del cinema militante di quegli anni sono purtroppo destinate alla scomparsa, come i dinosauri, sia per una perdita fisiologica, il degrado ormai inarrestabile della memoria elettronica dell'audiovisivo, sia per l'oblio della memoria umana. Un cammino *senza* speranza? Esiste qualcosa, qualche possibilità di esistenza dignitosa – che non sia, nel migliore dei casi, una specie di riserva indiana – al di fuori di questo tipo di moderno mercato audiovisivo che vuole una sorta di totale omologazione (un problema di *audience*, più che di tipo politico) al sistema e alle sue regole di mercato?

Difficile è la vita di chi, rischiando ogni giorno di estinguersi (penso ad esempio ad alcuni autori *non riconciliati* come Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, ad archivi audiovisivi sulla Resistenza o sulla memoria del movimento operaio), cerca di resistere alla cultura del profitto, proponendo un cinema fatto di principi etici, estetici e politici realizzati in una totale indipendenza culturale. Sono le immagini, nel bene e nel male, che dicono quello che forse non è più possibile dire oggi con la politica.

Credo che oggi un certo tipo di cinema indipendente italiano debba cercare di organizzare delle possibilità di produzione e distribuzione guardando al di là delle nostre frontiere. Bisogna forse avviare con grande urgenza un discorso internazionale, europeo, con istituzioni democratiche, televisioni, enti, archivi, associazioni, persone, che siano

impegnate in una lotta per il cambiamento, per un cinema che dovrebbe essere un patrimonio culturale collettivo, che permetta di conservare e difendere, anche per le future generazioni, lo sguardo di una memoria e di resistere a chi oggi vuol farci credere che viviamo nel migliore dei mondi possibili, condannando, quella parte che non ha scelto l'oblio, al silenzio.

Note

1 Il catalogo della retrospettiva: *Collettivo Cinema Militante. Torino: 1968/1975*, a cura di A. CESTE, S. DELLA CASA, F. MANUELE, G. TORRI, edito dal Festival internazionale cinema giovani, Torino, 1984, è stato molto utile per l'elaborazione di questo testo.

2 Il Collettivo cinema militante (CCM) si proponeva il compito di diffondere (rifiutando ogni utilizzazione commerciale o puramente culturale), a livello di base e in situazioni di lotta, materiale cinematografico (o di documentazione come diapositive, manifesti, registrazioni, ecc.) sui temi dello scontro di classe in Italia e all'estero. Era in collegamento con altri gruppi di cinema militante come gli Etats-Généraux du Cinéma in Francia e il gruppo dei Newsreel negli Stati Uniti.

3 *Scioperi a Torino*, di P. GOBETTI, 1962. Il film documenta gli scioperi operai a Torino nel 1962.

4 *Apollon, una fabbrica occupata*, regia di U. GREGORETTI con la collaborazione del Comitato di occupazione dell'azienda tipografica "Apollon", 1969.

5 Si fa riferimento al film *La fabbrica aperta* di F. PLATANIA, (in collaborazione con il CCM Torino), 1970/71, girato in 8 mm, (b/n, 30 min.). Cogliendo l'occasione di un viaggio di circa un mese in Cina, un operaio appartenente all'avanguardia politica delle lotte alla Fiat Mirafiori ha girato del materiale con una cinepresa 8 mm sulla costruzione di una società comunista, partendo dai dati materiali della vita nelle fabbriche, nelle scuole, nelle comuni.

6 *I giorni della Fiat* di A. CESTE, 1994, 35 min., betacam; produzione: AC/Cinema&video in collaborazione con l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.

Sindacato, cinema, industria

a cura di Giovanna Boursier[*]

Il testo che segue è la sintesi di un rapporto, redatto da Giovanni Cesareo nel 1989, che dava conto dei risultati di una ricerca su Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale, *commissionata dal Cnel all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico.*

Il gruppo di lavoro, coordinato da Paola Scarnati e composto da Giovanni Cesareo, Domenico De Masi, Ansano Giannarelli e Peppino Ortoleva, si preoccupò, oltre che della compilazione di un ampio e ragionato catalogo, di dare conto anche dei metodi utilizzati e delle riflessioni scaturite nel corso della ricerca. Le riproponiamo qui, riassunte, pensando che, anche a dieci anni di distanza, contengano informazioni ancora di grande attualità e possano quindi, oggi come allora, essere uno stimolo importante di approfondimento e analisi dei problemi.

Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale

Introduzione. Tracce di memoria

L'esperienza di questa ricerca, il cui scopo primario è stato quello di rintracciare, selezionare e catalogare gli audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale, può essere valutata a pieno solo riferendosi al panorama degli audiovisivi in Italia, caratterizzato da forti contraddizioni e da atteggiamenti di facile entusiasmo, a fronte di esperienze piuttosto arretrate per ciò che riguarda la conservazione della memoria. Se da una parte, infatti, le tecnologie audiovisive permettono ormai di cogliere la realtà nel suo farsi e di costruire "tracce di memoria" socializzabili e condivisibili da tutti, dall'altra il consumo istantaneo e totalizzante degli audiovisivi rischia di rendere i prodotti subito obsoleti, togliendo spazio e tempo alla loro sedimentazione ed elaborazione. Inoltre, ancora oggi gli archivi sono rari, spesso carenti di fondi e attrezzature, e conservano i materiali come reperti che attendono passivamente studiosi e addetti ai lavori. Le catalogazioni procedono lente e si continua a privilegiare l'ot-

---

[*] Giornalista, componente del Comitato direttivo dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

tica delle cineteche, che raccolgono quasi solo opere cosiddette d'autore, a scapito delle "mediateche", destinate invece a conservare prodotti in elettronica e materiali a carattere documentario. In più, i mezzi sono ancora molto limitati e la legislazione arcaica, quasi si tendesse perversamente a distruggere il desiderio di esplorare le vie della memoria proprio nel momento in cui sta diventando più facile farlo.

Questa situazione, purtroppo, sembra riflettersi anche sulle organizzazioni sindacali "storiche" che, nello svolgersi di questo lavoro, hanno dimostrato, in generale, indifferenza verso gli obiettivi della ricerca e, soprattutto, inconsapevolezza sugli eventuali materiali audiovisivi in loro possesso. Si può addirittura affermare che molti dei materiali raccolti sono stati "scoperti e salvati" dal nostro Archivio, il che dimostra quanto preziosa possa essere un'iniziativa di ricerca di questo tipo e, ancor più, quanto sia urgente non solo recuperare e tutelare gli audiovisivi di fonte sindacale, sottoposti a grave rischio di scomparsa e deperimento, ma anche stimolare ricerche sulla cultura audiovisiva nel sindacato.

Dopo un approfondito lavoro di impostazione metodologica, la prima preoccupazione del gruppo di lavoro è stata quella di raccogliere qualsiasi titolo attinente al lavoro industriale e qualsiasi materiale classificabile come prodotto sindacale. Una volta esclusi i nastri sonori e le fotografie, è stata privilegiata *la rappresentazione diretta dei processi lavorativi*. In particolare, su quest'ultimo punto sono stati identificati due criteri guida: a) che per "lavoro industriale" si intendesse quello svolto in ambienti tipici dell'industria fin dalle sue origini o comunque in situazioni dipendenti da essa; b) che per "attività lavorativa" s'intendesse quella svolta all'interno di questi ambienti. Si è anche convenuto di considerare il termine "sindacato" nel massimo della sua estensione, comprendendovi anche le strutture di base, purché legate agli interessi dei lavoratori e della loro attività lavorativa. Si è poi stabilito di considerare di "fonte sindacale" sia i materiali realizzati direttamente che quelli commissionati dal sindacato, escludendo invece quelli semplicemente utilizzati in ambito sindacale o realizzati da strutture vicine ai lavoratori ma non prettamente sindacali. Si è infine deciso di considerare solo il periodo del secondo dopoguerra.

In base a tutti questi criteri è cominciata la selezione dei materiali da catalogare e, su un complesso di 196 prodotti, ne sono stati scelti 53, il primo dei quali realizzato nel 1959[1].

Il lavoro di catalogazione ha costituito forse la fase più impegnativa della ricerca. Del resto l'Archivio ha sempre posto al centro del suo lavoro il problema della catalogazione, ispirandosi alla convinzione che la conservazione dei materiali è senza dubbio il dato essenziale di partenza,

ma che essa si qualifica e diventa produttiva soltanto se si ricercano e si favoriscono sistematicamente i diversi possibili usi dei materiali e si elaborano i cataloghi in rapporto a questi usi e alle possibili domande di utenza.

Se da una parte il diffondersi delle tecnologie elettroniche ha sicuramente aperto spazi sempre maggiori nell'uso degli audiovisivi, dall'altra si mantiene un atteggiamento arcaico e negativo nei confronti della manipolazione dei materiali. Si tratta, invece, di discutere ed elaborare ipotesi di lavoro sugli audiovisivi non tanto in termini di riproducibilità, ma di *riproduzione*.

Oggi, infatti, grazie alle tecnologie – che oltretutto semplificano enormemente le operazioni – gli audiovisivi possono riprodursi, cioè *rigenerare se stessi in nuove prospettive di discorso*. C'è quindi una valenza *generativa* che va colta in tutta la sua importanza, perché con gli stessi materiali possono essere elaborati discorsi nuovi per occasioni e scopi diversi.

In quest'ambito, ovviamente, funzione primaria spetta ai cataloghi che dovrebbero essere elaborati dagli archivi proprio in funzione delle possibilità di scomposizione e ricomposizione dei materiali e delle necessità di chi intende utilizzarli, in modo da evitare la fatica di una visione completa.

Tenendo quindi in massimo conto l'esperienza dell'Archivio, si è pensato di sperimentare la catalogazione secondo la scansione delle "unità informative", cioè di singoli segmenti di materiale, caratterizzati non dal numero di informazioni che contengono ma dalla *possibile autonomia rispetto al contesto generale*, e che possono quindi coincidere con un'inquadratura o con una o più sequenze.

Dopo diverse sperimentazioni e l'elaborazione di vari modelli di scheda, è stato stabilito di utilizzarne una intermedia in due versioni, "sintetica" e "analitica". Quest'ultima è stata utilizzata per le immagini che documentavano direttamente i processi lavorativi, mentre per tutti gli altri si è utilizzata quella "sintetica".

I risultati di questo lavoro permettono di constatare la scarsità complessiva dei materiali catalogati e, soprattutto, delle immagini di rappresentazione diretta dei processi lavorativi.

Se da una parte la scarsità dei materiali sottolinea l'importanza di questa ricerca, dall'altra ci rimanda a problemi centrali come l'enorme difficoltà d'accesso ai luoghi di lavoro. In quest'ambito vale la pena osservare che nella discussione su "diritto all'informazione" e "tutela della privacy" ben poca attenzione si presta al problema del "segreto informativo" e alle conseguenze che questo può avere nel campo dell'informazione. Appare quindi sempre più urgente considerare, insieme al "diritto" anche il "dovere" di informazione.

Da questa esperienza scaturiscono molti stimoli e indicazioni alla ri-

cerca, per la quale i materiali qui reperiti e catalogati possono rappresentare uno strumento prezioso di analisi e verifica. Ed è proprio con questa speranza "generativa" che abbiamo condotto questo lavoro, con l'intenzione di dar conto anche di questo.

Problemi e scelte di metodologia

Il primo problema del gruppo di lavoro è stato, ovviamente, quello di definire l'oggetto e l'area della ricerca, e quindi di delimitarne il campo indicando esattamente cosa si intendesse per "audiovisivo", per "lavoro industriale", per "fonte sindacale" e quale periodo si volesse prendere in considerazione.

Un compito reso necessario anche dal fatto che questa ricerca partiva da un grande progetto già elaborato dall'Archivio, che è stato naturalmente utilizzato per la prima discussione metodologica su questo lavoro. In rapporto agli studi già condotti è stato quindi deciso di documentare, per quanto possibile, anche *il processo produttivo della ricerca* come elemento essenziale del prodotto che sarebbe scaturito dalla stessa.

Dopo una riflessione su come il termine audiovisivo, certamente preciso per indicare materiali costituiti da immagini e suoni, poteva, in questo caso, risultare troppo generale, si è stabilito di escludere dalla ricerca le fotografie e i nastri sonori, concordando di intendere per "produzione audiovisiva" solo i *materiali costituiti da immagini in movimento ed eventualmente da suoni* e caratterizzati da precisi elementi tecnico-formali.

Sotto il profilo tecnico: a) prodotti realizzati con tecniche ottico-meccaniche su pellicola chimica di qualsiasi formato; b) prodotti realizzati con tecniche ottico-elettroniche su nastro magnetico di qualsiasi standard.

Sotto il profilo formale: a) prodotti finiti e non finiti; b) di fiction e di carattere documentaristico; c) di produzione pubblica e privata; d) realizzati da professionisti e non professionisti.

Dopo aver discusso il concetto di "lavoro industriale" si è deciso che dovesse corrispondere alla *realtà dei processi lavorativi* privilegiando, comunque, la loro rappresentazione visiva diretta.

Per questo sono stati individuati due criteri guida: a) che per "lavoro industriale" si intendessero tutti i mestieri e le professioni svolti in ambienti di lavoro tipici dell'industria sin dalle sue origini (opifici, manifatture, officine, fabbriche, cantieri, laboratori) oppure svolti in dipendenza dall'industria (determinate forme di artigianato e lavoro a domicilio); b) che per "attività lavorativa" si intendesse l'attività umana svolta all'interno degli ambienti appena citati (e mai all'esterno, neanche quando collegata al lavoro, come, ad esempio, cortei o comizi).

Particolare attenzione è stata dedicata ai criteri per individuare la

"fonte sindacale", decidendo di considerare il "sindacato" nella sua accezione più ampia, comprendendovi perciò, oltre alle tre grandi Confederazioni, anche tutte le strutture minori purché organizzate per gli interessi dei lavoratori.

Si è anche precisato cosa si intendesse per "fonte sindacale", stabilendo di indicare con questo termine sia i materiali progettati e realizzati dal sindacato, sia quelli eventualmente commissionati dal sindacato ad altri, escludendo invece, per evitare confusioni, quelli progettati e realizzati da soggetti diversi e, in alcuni casi, solo utilizzati dal sindacato.

Dopo una discussione specifica, è stato anche stabilito di non prendere in considerazione i materiali sul lavoro prodotti dalla Rai-Tv, considerato che, comunque, anche nei casi di eventuali collaborazioni col sindacato, si trattava sempre di programmi e rubriche elaborati "in proprio", con un'unica eccezione, quella dei materiali prodotti dalla trasmissione *Cronaca* che, pur essendo realizzata da un gruppo interno alla Rai, ha sempre incluso nel proprio processo produttivo i protagonisti e, quindi, le organizzazioni sindacali di base.

In ultimo è stato discusso il problema del periodo storico nel quale collocare la ricerca. Dato per scontato che si dovessero prendere in considerazione solo materiali di nazionalità italiana, sono stati esclusi tutti i materiali prodotti durante il ventennio fascista, periodo nel quale l'attività sindacale non era, ovviamente, tale. È stato poi concordato di escludere anche i materiali del periodo prefascista e lo si è fatto pensando che, qualora fossero esistiti, si trattasse di "reperti rari" (l'unico finora conosciuto è quello del 1913 sulle Officine di Corso Dante prodotto dalla Fiat e utilizzato in uno degli audiovisivi oggetto di questa ricerca), da individuare con indagini specifiche non praticabili nell'ambito di questo lavoro. La decisione finale è quindi stata quella di condurre indagini sistematiche a partire dal 1945.

In base alla metodologia stabilita, il lavoro di ricerca è stato avviato per: a) individuare, reperire e sondare le fonti, compilandone infine una mappa; b) raccogliere i materiali, compilarne un elenco, visionarli e selezionarli secondo i criteri di pertinenza stabiliti; c) elaborare criteri di catalogazione e procedere alla compilazione delle relative schede; d) utilizzare l'esperienza compiuta sia come momento di formazione per tutti i collaboratori, sia come stimolo per l'elaborazione di eventuali nuove indicazioni di ricerca.

È stato infine concordato di coinvolgere nel lavoro anche le fonti, vale a dire le organizzazioni sindacali, in un'ottica di collaborazione che poteva rivelarsi molto utile ai fini della ricerca stessa. Purtroppo, come vedremo, questo proposito è stato in gran parte frustrato dall'atteggiamento degli interlocutori.

Il lavoro sulle fonti

Per il reperimento dei materiali il gruppo di ricerca ha disegnato una mappa dei luoghi dove cercarli: oltre all'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, sono stati coinvolti ovviamente tutti gli archivi nazionali e locali che potessero avere, tra i loro materiali, quelli attinenti al tema della ricerca, e tutte le organizzazioni sindacali. Alla fine si è verificato che, in realtà, la maggior parte dei materiali si trovava presso l'Archivio, luogo di memoria prezioso e fonte di conoscenza assolutamente insostituibile.

In generale (e con le dovute eccezioni, fra le quali la Cgil piemontese, il settore formazione della Fiom nazionale, lo Ial-Cisl, la Fiom Emilia Romagna e la Filtea) il rapporto col sindacato si è rivelato, fin dall'inizio, contraddittorio e complicato, sia per il fatto che alcune delle strutture interpellate si sono dimostrate quantomeno restie a collaborare ad una ricerca non loro, sia per l'assoluta e generale arretratezza nel campo dell'archiviazione dei materiali audiovisivi. Tutto questo ha ovviamente comportato una dilatazione dei modi e dei tempi di lavoro, ma soprattutto ha rivelato quanto sia scarsa, in generale, la "cultura dell'audiovisivo".

Ci si è perciò rivolti a dirigenti sindacali, uffici stampa e militanti che avevano lavorato per il sindacato alla produzione di audiovisivi. Se i contatti stabiliti a livello personale hanno indubbiamente prodotto proficue collaborazioni, la situazione complessiva, però, confusa e molto lacunosa, ha reso difficile mantenere il rigore stabilito nella distinzione tra i vari materiali e in particolare nell'individuazione del processo produttivo relativo a ciascuno.

Un discorso diverso, ovviamente, riguarda gli archivi (cineteche e, adesso, mediateche) dove le risposte sono state rapide e definitive e hanno rivelato, però, in generale, un evidente disinteresse per i materiali documentari del tipo di quelli richiesti: non è stato trovato praticamente nulla, con l'eccezione degli archivi Rai, esclusi, però, dalle scelte metodologiche della ricerca stessa.

L'elenco delle fonti che la ricerca ha prodotto è quindi frutto del lavoro sopra descritto, che ha comunque prodotto la mappa più completa e aggiornata al momento disponibile. Il che, ovviamente, non significa che non possano essere ritrovati ulteriori materiali, trasformando questo lavoro in stimolo e indicazione per chiunque voglia in qualsiasi modo proseguirlo.

Gli studi per la catalogazione

Dopo aver reperito le fonti si è proceduto, ovviamente, a una prima selezione. I titoli a disposizione erano complessivamente 196, il più antico del 1959. È quindi cominciato il visionamento di tutti i materiali rintracciati, decidendo di catalogare quelli che rispettassero almeno due criteri:

a) dati certi, almeno nei titoli di testa, a indicare la produzione sindacale; b) l'esistenza di riferimenti specifici al "lavoro industriale" definito in base alle scelte metodologiche. Ciò ha portato a ritenere pertinenti alla ricerca 53 prodotti, e quindi a scartarne 143.

Il lavoro di catalogazione è stato affrontato prima di tutto attraverso una fase di studio e riflessione sul tema in generale.

Un archivio che non si concepisca come puro *deposito* non può infatti non considerare i momenti della raccolta e della conservazione dei materiali essenziali per la loro utilizzazione e diffusione: la *conservazione* e la *catalogazione* devono essere realizzate e qualificate in rapporto alla *diffusione* e *utilizzazione*. Un problema, questo, che acquista importanza quando si tratta di materiali documentari che evidenziano tutta la loro valenza se praticati come un insieme di unità informative, nonostante il formato possa indurre a considerarli come opere unitarie e intangibili. È infatti evidente che si tratta di materiali che *per natura* offrono forme e occasioni di uso assai differenti, il che rende necessario avere una nozione *almeno in parte preventiva* del loro linguaggio per una catalogazione precisa, in grado di evitare a ricercatori e utilizzatori una visione ogni volta completa.

In quest'ambito l'elettronica offre molte opportunità. Ma sarebbe sbagliato concentrarsi solo sulle tecnologie. Ogni lavoro indirizzato a distinguere e separare e poi a sintetizzare "unità informative" comporta infatti una riflessione teorica e una sperimentazione pratica affascinanti ma ancora per larga parte inedite.

La stessa elettronica spinge verso l'informatizzazione, che implica la messa a punto di un modello unitario e richiede la definizione di problemi e contraddizioni non marginali. Non è certo un caso che, nonostante la catalogazione dei materiali audiovisivi sia un'esigenza mondiale, l'elaborazione di un simile modello manchi ancora in tutti i paesi. Nel nostro paese il sistema più praticato è quello che si richiama all'ISBD (International Standard Bibliographic Description) relativo alla catalogazione libraria e che viene adattato agli audiovisivi col settore ISBD-NBM (Non-Book Material) valido per la schedatura anagrafico-produttiva ma assai limitato per quella dei contenuti (modelli interessanti sono stati eleborati o sono in corso di elaborazione per le Teche Rai, per l'Istituto Luce e per l'Isfol, ma nessuno di questi risulta esportabile e adattabile ad altri archivi).

La catalogazione è stata avviata immagazzinando in primo luogo le informazioni relative ai dati tecnici e di produzione, per poi concentrarsi su quelle relative ai contenuti e approntare schede provvisorie. Ovviamente questo lavoro è stato fatto pensando di accumulare dati per preparare una scheda definitiva. È stato quindi anche organizzato un momento di formazione per i collaboratori, in modo da distribuire conoscenze adeguate

nel campo dell'analisi del contenuto, dei modelli di catalogazione, dell'analisi del linguaggio da usare nella compilazione delle schede e delle tecnologie elettroniche utilizzate per la visione e la trascrizione dei dati.

Grazie a questa prima fase di lavoro sono stati elaborati due modelli fondamentali di scheda: una relativa ad una *prima visione*, concepita in modo da poter essere trasferita sulla seconda, con una nutrita serie di informazioni generali, e una destinata a configurare la vera *scheda generale di catalogazione* del prodotto audiovisivo, con dati relativi a tre aspetti in grado di offrire informazioni dettagliate sulla storia produttiva e tecnica e sui contenuti dei materiali: a) dati sul supporto; b) dati sul processo produttivo; c) dati sui contenuti. Si trattava ovviamente di una scheda concepita in modo da poter essere compilata in momenti diversi, possibilmente organizzata anche per l'eventuale informatizzazione dei dati e naturalmente da sottoporre a tutte le verifiche necessarie e al confronto con altre schede elaborate da altri archivi.

Particolare attenzione è stata dedicata agli aspetti di *catalogazione dei contenuti*, con tre possibili livelli di elaborazione dei dati: uno di *sintesi*, uno *descrittivo* e uno *analitico*, fondato sull'analisi delle "unità informative" e dunque, sostanzialmente, caratterizzato per *la sua possibile autonomia rispetto al contesto generale*.

Se per elaborare questi modelli sono stati visionati e schedati 22 prodotti, ciò è anche servito a evidenziare il fatto che l'utilizzazione sistematica dei due modelli di scheda avrebbe comportato l'uso di risorse e di tempi che questa ricerca non consentiva. Si è quindi pensato di considerarli validi per ulteriori sperimentazioni ma di non adoperarli per questo lavoro. Insieme, è stato anche considerato come il concetto di "unità informativa" fosse così tanto inedito da non poter ancora essere utilizzato come criterio generale, soprattutto senza aver preventivamente deciso l'informatizzazione di queste informazioni. Si è infine rilevato come la disponibilità di schede estremamente dettagliate rischiasse di diventare fin troppo esaustiva, col rischio di essere considerata a priori sostitutiva della conoscenza diretta dei materiali.

La terza e ultima fase del lavoro di catalogazione è quindi cominciata decidendo di adottare un modello di scheda intermedia in due versioni: la prima, definita "sintetica", comprendente i dati anagrafico-produttivi rilevabili dalla visione dei materiali e la sintesi dei contenuti; la seconda, definita "analitica", comprendente, oltre ai dati sul prodotto e sul processo produttivo, una serie di informazioni articolate sulle immagini e i suoni di segmenti di alcuni materiali.

Il criterio fondamentale è stato quello di riferirsi alla copia visionata e limitare l'analisi dei contenuti, quando si decideva di procedervi, a un primo livello di dettaglio. Questo soprattutto in rapporto all'obiettivo primario

della ricerca, che è sempre rimasto quello di esaminare, sulla base della metodologia scelta, gli audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale. Per questo è stato ritenuto corretto privilegiare le immagini che documentavano i processi lavorativi, utilizzando la versione "analitica" della scheda solo per i materiali che le contenevano. Ne sono risultate 53 schede (18 sintetiche e 35 analitiche) parte integrante del rapporto di ricerca.

Conclusioni

Se la prima constatazione che scaturisce da questa ricerca è quella sulla scarsità degli audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale, la prima indicazione non può che riguardare il valore di materiali tanto rari e ribadire, quindi, la necessità che siano tutelati e conservati adeguatamente. In questo senso i risultati della ricerca evidenziano anche quanto si dimostri preziosa un'istituzione come l'Archivio audiovisivo dove sono conservati quasi tutti i materiali qui catalogati. I risultati di questa ricerca possono poi anche servire da stimolo per la produzione futura di materiali di questo tipo, la loro conservazione e catalogazione.

La generale scarsità di immagini è evidenziabile anche solo dall'esame delle schede contenute nel catalogo e, in particolare, dalle parti relative alle immagini che documentano direttamente i processi lavorativi, sulle quali il lavoro di catalogazione è stato dettagliato e analitico: la rappresentazione diretta del lavoro risulta, sostanzialmente, episodica.

Ma la stessa scarsità delle immagini sul lavoro e, ancor più, quella della documentazione diretta dei processi lavorativi, stimola la riflessione su alcune ipotesi relative alla *fonte sindacale*.

Innanzitutto va detto che essa è indubbiamente correlata alla "impenetrabilità informativa" degli ambienti di lavoro, cioè al fatto che ancora oggi è praticamente impossibile accedere ai luoghi della produzione e riprendere immagini al loro interno a meno che non si agisca direttamente per conto della proprietà, cosa evidentemente impensabile per un'organizzazione sindacale. *Sarebbe quindi molto interessante condurre una ricerca specifica sulle condizioni in cui i materiali reperiti sono stati realizzati*: se ne ricaverebbero indicazioni preziose sia sui mutamenti nel tempo del "segreto informativo", sia sull'atteggiamento delle aziende in rapporto all'evoluzione del sistema dell'informazione in generale.

Ma dalla ricerca scaturiscono anche riflessioni sul rapporto tra organizzazioni sindacali e produzione di audiovisivi. In primo luogo quella che riguarda le difficoltà e le lentezze con le quali il mondo sindacale si rapporta a quello della produzione audiovisiva e quindi, ovviamente, alle operazioni di tutela e conservazione dei materiali in suo possesso. Data la non secondaria attenzione che il sindacato ha, e ha sempre avuto, per l'informazione, c'è da chiedersi se su questo atteggiamento non pesi-

no sia le necessità di professionalità qualificate che la produzione audiovisiva richiede, sia una certa sfiducia nell'efficacia delle immagini ai fini della *propaganda* e della *persuasione*. Non vi è dubbio, inoltre, sull'impegno finanziario e tecnico che l'audiovisivo implica e che i sindacati raramente sembrano disponibili a sostenere.

Si può perciò ipotizzare che, come avvenuto in altri settori, anche in quello della produzione audiovisiva siano emerse difficoltà di rapporti tra le organizzazioni sindacali e i "tecnici". In realtà, e questo è un altro problema che la ricerca ha fatto emergere; per comprendere e analizzare le problematiche connesse all'uso dell'audiovisivo in campo sindacale sarebbe necessaria una ricerca ad hoc che, certamente, darebbe risultati di notevole rilievo storico e culturale.

Gli audiovisivi di fonte sindacale reperiti nel corso della ricerca riguardano il lavoro industriale. Dal loro esame possono scaturire alcune riflessioni sulla "ideologia del lavoro industriale" propria del sindacato negli scorsi decenni.

Di primo acchito, sembra che l'interesse specifico dell'analisi dei processi lavorativi e delle loro implicazioni tecnico produttive da parte del sindacato sia stato piuttosto scarso, e che il tema del lavoro industriale sia stato affrontato nella maggior parte dei casi in termini ideologici e politici e molto raramente in rapporto all'organizzazione dei processi e ai loro riflessi, diretti e indiretti, sulle modalità di lavoro. Anche quando le riprese avvengono all'interno dei luoghi di lavoro, infatti, sembrano offrire ben pochi elementi utili per una documentazione del rapporto uomo/macchina e dei processi di produzione. Se da una parte diventa naturale chiedersi se, in qualche modo, il fronte sindacale non ritenga l'organizzazione del lavoro, le logiche produttive e le stesse caratteristiche degli ambienti lavorativi di pertinenza del capitale, dall'altra appare evidente che al sindacato interessa più propagandare la propria attività, documentando i momenti di lotta e tralasciando il fatto che le immagini dei processi, colte dall'occhio attento del sindacato, potrebbero mettere in luce problemi e aspetti molto diversi da quelli evidenziati da parte aziendale.

Ovviamente, anche questi argomenti andrebbero affrontati con una ricerca specifica, per la quale i materiali qui catalogati potrebbero costituire fonte preziosa.

In particolare, sarebbe importante condurre un'indagine sulla diffusione e l'utilizzazione degli audiovisivi da parte delle organizzazioni sindacali, la quale potrebbe anche evidenziare, in seno alle stesse, il valore e la complessità dell'attività di socializzazione di tali materiali. Altrettanto proficuo sarebbe lavorare su tutti i documenti che, per ragioni metodologiche, sono stati esclusi da questa ricerca, vale a dire su tutti i materia-

li realizzati da soggetti diversi dal sindacato che, una volta catalogati, porterebbero a riflessioni illuminanti sia in rapporto all'esplorazione della produzione audiovisiva non-fiction, sia in rapporto alla documentazione dei processi lavorativi nell'industria e alla concezione stessa del lavoro negli ultimi decenni. In questo senso, un confronto interessante sarebbe quello tra gli audiovisivi sul lavoro industriale di fonte sindacale catalogati, e quelli di fonte aziendale, confronto che potrebbe dare origine a riflessioni interessanti non solo sulle diverse ottiche culturali e politiche ma soprattutto sui diversi elementi di carattere documentario (i processi lavorativi etc.) da contrapporre o integrare.

I risultati di questa ricerca indicano anche quanto potrebbe essere utile un'indagine multimediale in grado di mettere a confronto e analizzare il concetto di lavoro nel tempo, attraverso i diversi modi della sua rappresentazione (dai fumetti, agli spot pubblicitari, ai servizi giornalistici). Naturalmente, anche in questo caso, si tratterebbe di elaborare un progetto di ricerca articolato che rappresenterebbe, insieme, un ulteriore modo per rendere effettivamente *produttivi* i materiali raccolti.

Va infine sottolineato che solo attraverso la socializzazione dei materiali catalogati la ricerca avrà assolto in pieno il suo compito, diventando terreno fecondo per ulteriori indagini ed eventuali nuove produzioni. È in questa prospettiva che si è cercato di elaborare modi di catalogazione che *favorissero non solo l'individuazione delle immagini meglio rispondenti alle esigenze di diversi possibili tipi di ricerca, ma anche la manipolazione diretta dei materiali*. La speranza è che l'insieme dei materiali possa essere considerato, piuttosto che un fondo, come *nucleo genetico* offerto alle più diverse interrogazioni e capace di fornire risposte a chi lo interroghi da prospettive diverse e voglia "lavorarlo" criticamente.

Note

1 Tra i film presi in considerazione segnaliamo, a puro titolo di esempio e senza pretesa di esaustività, *Edili*, di M. CURTI e E. LORENZINI, Cgil-Fillea Roma, 1963; il film affronta i problemi della condizione di lavoro e di vita degli edili romani. *Apollon una fabbrica occupata*, di U. GREGORETTI con la collaborazione del comitato di occupazione dell'Apollon, Cinegiornale libero n. 2, 1969; il film ricostruisce l'occupazione dell'Apollon narrandone la vicenda dal 1960 all'ultimo dell'anno del 1968. *Condizione operaia*, di L. BARTOCCINI, I. CRESCENZI, C. STRIANO, Acli, 1971; è un'inchiesta sulla nocività psico-fisica del lavoro in fabbrica. *A braccia incrociate. Cronache interne di un contratto collettivo*, di E. BEDEI, G. GIULIANI, B. MARIETTI, Flm, 1976; il film è una cronaca delle lotte del 1975-76 contro i licenziamenti all'Innocenti e, più in generale, per il contratto nazionale dei lavoratori metalmeccanici. *Appunti sul lavoro di fabbrica*. I parte*: Una vita in fabbrica*. II parte*: Un giorno in fabbrica*. III parte*: Un'ora in*

fabbrica, del Gruppo di ideazione e produzione *Cronaca*, Rai Tv 2, 1977; si tratta di un'inchiesta televisiva realizzata presso l'Alfa di Arese: la prima parte sottolinea la nocività della fabbrica, la seconda parte descrive la giornata di un operaio, la terza l'organizzazione del lavoro in fabbrica. *La salute non si vende*, di G. FERRARA, Arci-Enars/Acli-Endas, 1977; il film esamina da un punto di vista storico, con immagini di repertorio, l'evoluzione della tutela sanitaria dei lavoratori in fabbrica. *Metropoli, computer, lavoro distrutto, lavoro possibile*, di D. PIANCIOLA, Fiom-Cgil Piemonte, 1984; il film propone un'analisi delle trasformazioni indotte nel mondo del lavoro dall'introduzione delle tecnologie microelettroniche.

Tra *manichino* ed *eroe*
Il lavoro nel cinema industriale

Anna Maria Falchero[*]

Tema tutt'altro che semplice, quello proposto in queste poche pagine. Il cinema industriale è infatti, di per sé, un genere estremamente composito, peraltro di non facile definizione: senza inoltrarci nei meandri del pur interessante dibattito in ordine alla sua intrinseca natura[1], che coinvolse gli "addetti ai lavori" ben oltre il termine della "stagione aurea" di questo genere cinematografico (per intenderci, gli anni Cinquanta e Sessanta), basti a dimostrarlo la suddivisione delle pellicole in ben sette categorie contemplata dal regolamento della Rassegna nazionale del film industriale organizzata dalla Confindustria[2].

Ciascuna di tali "categorie", definite non soltanto in base ai contenuti specifici, ma anche (se non soprattutto) in base alla tipologia di "pubblico" cui i filmati erano destinati, risulta dotata di una propria logica intrinseca che incide in misura consistente sulle caratteristiche "tecniche" e, perché no, "artistiche" delle pellicole.

Va da sé che, in una tale ridda di "sottogeneri", risulti impervia la ricerca di una visione "univoca" del ruolo attribuito al lavoro (o, per meglio specificare, al *lavoro operaio*) nell'ambito della cinematografia industriale.

Eppure, paradossalmente, l'esistenza di una generica e generalizzata "tendenza" a considerare l'operaio come una mera "appendice" del macchinario, comune alla stragrande maggioranza dei filmati industriali, finisce con l'apparire evidente non solo dai ripetuti inviti rivolti, sulle pagine delle riviste di settore, «a registi e produttori ad una maggiore profondità di studio umano, di approfondimento dell'ambiente di fabbrica e di cantiere» evitando di «documentare la nascita di alcune grandi opere come frutto della collaborazione della materia con l'imprenditore, senza l'apporto fondamentale delle forze del lavoro, spesso relegate in qualche distratto campo lungo di massa»[3], ma soprattutto ogni qual volta, *al contrario*, vengono analizzate le non rarissime "eccezioni", peraltro citate ed esaltate, appunto, *in quanto tali.*

Pressoché ignorati antesignani di tali "eccezioni" sono peraltro due

* Direttore dell'Archivio del cinema industriale e della comunicazione d'impresa, Università Carlo Cattaneo, Castellanza

film girati, entrambi, negli anni Trenta: *Alfa Romeo Pomigliano d'Arco* di Roberto Amoroso ed il più noto *Acciaio* firmato da Walter Ruttmann[4].

Il primo rappresenta una sorta di "archetipo", giacché riassume, nella descrizione della scuola professionale delle officine aeronautiche meridionali, tutte le tematiche della "modernizzazione" poi ripercorse negli anni Cinquanta e Sessanta. Infatti, accantonato senza troppi rimpianti l'orbace e indipendentemente dalla più o meno spiccata "sensibilità artistica" del regista, la figura operaia balza in primo piano soprattutto nelle pellicole (e non sono poche, nell'era del "miracolo economico") destinate a glorificare il ruolo sociale della grande industria nello sviluppo del Paese, ed in particolare delle zone più arretrate, Mezzogiorno in testa, operando una sorta di "didattica della modernizzazione industriale", ritenuta tanto più necessaria quanto più "lontane" dalla logica e dalla disciplina di fabbrica appaiono le zone interessate[5].

D'altro canto, *Acciaio*, che a rigore sfuggirebbe, grazie ad un'esilissima trama ed alla non dichiarata committenza, alla definizione più ristretta di "film industriale", rappresenta tuttora una insuperata visione anti-retorica della condizione operaia, non foss'altro che per la nitida ed obiettiva immagine del lavoro in acciaieria, e della sostanziale fatica che esso comporta. Una fatica tale da trasformare in un autentico "atto di eroismo" la decisione finale del protagonista di accantonare gli effimeri "sogni di gloria" del ciclismo e di tornare in fabbrica[6].

Un altro "archetipo", quindi: il film di Walter Ruttmann dava vita infatti, più o meno consapevolmente, a quella visione "epica" del lavoro che vent'anni più tardi sarebbe stata attribuita ad una parte almeno della produzione della Sezione Cinema Edisonvolta, cioè ai filmati diretti personalmente da Ermanno Olmi[7].

E giacché proprio la "poetica del lavoro" di Olmi rappresenta *l'eccezione* più citata (dai contemporanei come dagli storici) è giocoforza dedicare spazio a quella che viene considerata un'autentica "pietra di paragone" nel campo della cinematografia industriale, e soprattutto nel contesto nel quale operava.

Le vicende della Sezione cinema Edisonvolta sono, d'altronde, piuttosto note, grazie tra l'altro ad alcune interviste rilasciate in merito dallo stesso Olmi: "pronube" le attività dopolavoristiche della società, protagoniste dei primi rudimentali cortometraggi (una sorta di cinegiornali ad uso interno), la troupe di dipendenti della società che affiancava Ermanno Olmi nelle riprese di *Sabbioni: una diga a quota 2500* e de *La pattuglia del passo San Giacomo*, entrambi girati nel 1954, avrebbe costituito, alle dipendenze della Segreteria generale, un vero e proprio Servizio cinematografico in seno al gruppo, trasformato l'anno successivo nella Sezione cinema della Edisonvolta Spa[8].

La direzione aziendale decise quindi di integrare in modo organico il

mezzo cinematografico nelle proprie strategie di comunicazione sia "interna", rivolta cioè ai propri dipendenti, che "esterna", allineandosi così, con un lieve ritardo, alle scelte di altri grandi gruppi industriali italiani, Fiat e Montecatini in testa, che si erano già dotati tre anni prima di proprie strutture cinematografiche interne[9].

E proprio alle strategie di comunicazione della più grande impresa elettrica italiana – impegnata in quegli anni nel tentativo di esorcizzare lo spettro, sempre più concreto, della nazionalizzazione degli impianti elettrici e, contemporaneamente, in una tutt'altro che facile corsa alla "diversificazione" in altri settori, chimica in testa – va ricercata la chiave di lettura dell'intera produzione cinematografica della Edisonvolta, che tra il 1954 e il 1959 avrebbe realizzato circa cinquanta film per un totale di 25.000 metri di pellicola, gran parte dei quali, concordiamo con la tesi di Luigi Boledi, ben poco avevano a che spartire con una qualsivoglia "poetica"[10].

D'altronde, anche il «documentario umano e poetico»[11] nato dalle intuizioni di Olmi e dall'insofferenza verso un genere industriale che sembra «mettere l'uomo accanto alle macchine per dare una misura di confronto» e in cui i personaggi sono «manichini che servono a dimostrare qualcos'altro»[12], risulta, ad una lettura meno distratta, non solo funzionale alle esigenze di comunicazione di quella singola grande impresa, ma sostanzialmente organico ad un intero settore produttivo. Un settore caratterizzato peraltro da una notevole "dispersione" sul territorio delle proprie maestranze, e che dell'appartenenza, tutt'altro che indiscriminata, di tecnici e dirigenti alla "grande famiglia degli elettrici", una famiglia "unita" e "disciplinata", aveva fatto un *leit motiv* sin dagli anni Venti[13]. Negli anni Cinquanta, in un clima in cui convivevano, nell'ideologia imprenditoriale, repressione e paternalismo, il settore elettrico, ed in particolare le grandi imprese che vi campeggiavano, Edison in testa, avrebbero non solo rispolverato e vivacizzato iniziative "dopolavoristiche" che risalivano agli anni Trenta, ma soprattutto avrebbero "allargato" l'area di "appartenenza" ai propri dipendenti, impiegati ed operai, ribadendo l'esistenza di «legami che, più intensi dei rapporti di lavoro, uniscono la vasta famiglia del gruppo Edison»[14].

Queste scarne osservazioni sembrano suggerire come, fatta salva la personale sensibilità artistica e l'estro di ciascun regista, il lavoro operaio compaia in qualità di protagonista nel cinema industriale, coerentemente con la logica di "estetica funzionale" ad esso attribuita, soltanto… quando "serve", magari per «dare costantemente a tutti i collaboratori, anche i più lontani, la sensazione di esser partecipi di un organismo che [...] riconosce nella intelligenza, competenza e dedizione di ciascuno il suo patrimonio più prezioso»[15].

Note

1 Un'efficace ricostruzione delle varie "fasi" di tale dibattito e delle principali "voci" protagoniste è in L. BOLEDI, *La cineteca Montedison: immagine aziendale, strategie comunicative*, tesi di laurea (dattiloscritta), Facoltà di lettere e filosofia dell'Università cattolica del Sacro cuore di Milano, a.a. 1993-1994, capp. 2 e 3. Luigi Boledi sottolinea come «i1 grosso degli interventi sembra concentrarsi nel triennio 1962-1965, con appendici nei tardi anni Sessanta-primi anni Settanta e significativi precedenti nel triennio 1959-1962. Tutto ciò in stretta concomitanza con lo sviluppo e la fortuna del genere industriale». Quanto ai protagonisti, se «tra il 1959 e il 1962 sono perlopiù le riviste specializzate» ad alimentare il dibattito, nel triennio successivo «gli interventi si susseguono più frequenti, a testimonianza della maggiore consistenza del fenomeno. In questi anni, alle pubblicazioni si succedono le tavole rotonde all'interno dei festival che richiamano a convegno i vari interessati al settore (oltre ai realizzatori, critici e personalità del mondo politico e imprenditoriale)» e «riviste come *Primi piani* o come la neonata *Cinematografie specializzate* fungono ormai da cassa di risonanza [...] ospitando resoconti e "finestre" in cui si rende conto dell'evolversi del dibattito. Sempre in questi anni, anche pubblicazioni abitualmente dedicate al cinema "spettacolare" ospitano recensioni e appuntamenti fissi con la produzione industriale», mentre tra il 1965 ed il 1970 «la vivacità degli anni precedenti cede il passo ai primi significativi bilanci ispirati perlopiù al pessimismo».

2 La Rassegna nazionale del film industriale tenne la sua prima edizione nel 1960, affiancando il Festival del documentario industriale ed artigiano di Monza (inaugurato nel 1954 e divenuto Festival europeo del film industriale ed artigiano proprio in quell'anno, per poi assumere, nel 1962, la denominazione di Festival internazionale del film industriale ed artigiano e chiudere i battenti due anni più tardi). Il regolamento della Rassegna, da cui traspare peraltro la decisa intenzione di stabilire una linea di demarcazione netta tra il "film industriale" e quello "pubblicitario", comprendeva:
1) Film su temi industriali (economici, sociali, tecnici, scientifici) di interesse generale e destinati ad essere proiettati ad un pubblico indifferenziato.
2) Film che presentino un interesse particolare su di un materiale, un progetto, un prodotto industriale e destinati ad essere proiettati ad un pubblico indifferenziato.
3) Film che pur non avendo un fine specifico d'informazione, come quelli delle categorie precedenti, contribuiscono al prestigio di un settore industriale o di una azienda e sono destinati ad un pubblico indifferenziato.
4) Film su particolari materiali, progetti o prodotti industriali, destinati ad essere proiettati ad un pubblico specializzato.
5) Film su principi o ricerche scientifiche che hanno una applicazione industriale, destinati ad un pubblico specializzato.
6) Film per la formazione dei dirigenti o della manodopera (es. metodi direzionali, misure per l'accrescimento della produzione, razionalizzazione e automazione, relazioni umane dell'impresa, orientamento e formazione professionale) destinati più a un pubblico industriale che ad un pubblico indifferenziato.
7) Film sulla prevenzione degli infortuni, le malattie professionali, l'igiene del lavoro, la rieducazione, le iniziative aziendali di carattere sociale, destinati più a un pubblico industriale che ad un pubblico indifferenziato. (Cfr. C. PELLIZZI, *Proposte operative per una nuova impostazione del film industriale*, in *Cinema industriale e società italiana*,

Milano, Franco Angeli, 1972, pp. 21-45. Una suddivisione in larga misura analoga venne proposta in M. VERDONE, *Del documentario tecnico-industriale*, in «Bianco e Nero», a. XXIII (1962), n. 3, pp. 43-46.

3 Citiamo, tra i tanti, il commento alla quarta Rassegna nazionale del film industriale, tenutasi a Salerno nel 1963, di E. G. LAURA, *Anche fra i film industriali i film d'autore*, in «Bianco e Nero», a. XXIV (1963), n. 1-2, pp. 75-79.

4 *Alfa Romeo Pomigliano d'Arco* venne girato nel 1939 e porta, come unica indicazione, "l'organizzazione" di Roberto Amoroso. Il più noto *Acciaio*, per la regia del documentarista Walter Ruttmann, venne prodotto nel 1933 da un soggetto di Luigi Pirandello ed è stato recentemente "riedito" dall'Istituto Luce in videocassetta (1997).

5 Tra i tanti, ricordiamo *Un mestiere per Tutuzzu* (1961) di G. CECCHINATO, sulle attività della Montecatini in Sicilia, *Gela antica e nuova* (1964) di G. FERRARA, sulla nascita dello stabilimento petrolchimico dell'Eni, *Acciaio tra gli ulivi* (1962) di G. PAOLUCCI, sulla nascita del tubificio di Taranto, ed il più noto *Buon lavoro Sud* (1969) di G. CECCHINATO.

6 Il film di Ruttmann è girato infatti, quasi per intero, nelle acciaierie di Terni.

7 Si vedano, per tutti, R. NEPOTI, *C'era una (Edison)volta,* in *Lontano da Roma, il cinema di Ermanno Olmi,* Firenze, La Casa Usher, 1990, pag. 33-38 e G. TABANELLI, *Ermanno Olmi, nascita del documentario poetico,* Roma, Bulzoni, 1987.

8 Sulla "genesi" della Sezione cinema Edisonvolta si vedano O. SANDRINI, *La sezione cinema della Edisonvolta S.p.A.*, in Comune di Monza, Associazione industriali di Monza e Brianza, Unione artigiani di Monza e Brianza, *III festival del documentario industriale e artigiano,* Milano, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1959, pp. 17-20; A. FARASSINO, *Un metro di pellicola è lungo cinque: Ermanno Olmi alla Edisonvolta*, ed E. CORNEO, *La sezione cinema Edisonvolta. Appunti di memoria*, entrambi in *Ermanno Olmi, dal cinema industriale al cinema d'autore,* Milano, Obraz Cinestudio e Montedison, 1984. Per la ricostruzione della vicenda offerta dallo stesso Olmi, cfr. A. APRÀ, *Ermanno Olmi: un certo giorno*, in «Cinema e film», 7-8, 1969, pp. 45-63 ed E. MOSCONI, *Intervista a Ermanno Olmi*, in «Comunicazioni sociali», 1-2, gennaio-giugno 1991, pp. 281-286. Per una lettura più attenta ed approfondita, rimandiamo comunque alla citata tesi di laurea di Luigi Boledi, ed in particolare al primo capitolo, limitandoci a ricordare che della "troupe" facevano parte un direttore di produzione (Ugo Franchini), un fonico-elettricista (Attilio Torricelli), un operatore (Lamberto Caimi), e un aiuto regista (Walter Locatelli). Quest'ultimo avrebbe "raccolto" nel 1959 l'eredità di Olmi, passando poi, al momento della nazionalizzazione dell'industria elettrica, all'Enel, mentre al gruppo si aggiungeranno Roberto Seveso (operatore e attore), Oliviero Sandrini (aiuto di Olmi), Alberto Soffientini (organizzatore generale), Gian Piero Viola (montatore).

9 La Fiat, tutt'altro che estranea all'utilizzo del cinema (il primo filmato porta la data del 1909), creò nel 1952 un reparto cinematografico interno presso la Direzione stampa e pubblicità, il "Cinefiat", mentre nello stesso anno la Montecatini costituiva

il proprio "Gruppo cinema", affidandone la responsabilità a Giovanni Cecchinato, che sarebbe poi rimasto a dirigere, dopo la fusione di Edison e Montecatini, la Sezione cinema Montedison.

10 Infatti, oltre ai "documentari d'autore" come *Un metro lungo cinque* (1961), *Tre fili fino a Milano* (1958), *La pattuglia del passo San Giacomo* (1954) e *Manon: finestra 2* (1956), di cui Pier Paolo Pasolini scrisse il testo, la produzione "aziendale" comprende una ben più nutrita serie di filmati, da *Michelino I B* del 1952 (sulla scuola di formazione professionale Edison), a *Costruzioni Meccaniche Riva* del 1957 (sulla costruzione di una turbina nelle officine Riva), a *Venezia città moderna* del 1958, che, rispondendo ad esigenze di comunicazione aziendale diverse, risultano del tutto prive dell'elemento umano se non, appunto, come "appendice" del macchinario.

11 La definizione è di Giorgio Tabanelli, *Ermanno Olmi, nascita del documentario poetico*, citato.

12 Così lo stesso Olmi nella citata intervista di Adriano Aprà.

13 Si vedano, in proposito, le interessanti osservazioni di A. VITIELLO, *La grande famiglia degli elettrici*, in G. GALASSO (a cura di), *Storia dell'energia elettrica in Italia. Espansione e oligopolio 1926-1945*, Bari, Laterza, 1993, pp. 399-504.

14 Cfr. EDISONVOLTA S.P.A., *Il gruppo Edison 1949-1959*, Milano, Rizzoli, 1960.

15 *Ibidem*.

Quando la Rai raccontava il lavoro

*Ivano Cipriani**

Da condanna biblica a valore teoricamente fondante nelle società di ispirazione socialista; da dannazione quotidiana, fonte di dolore e di morte, nelle narrazioni della prima rivoluzione industriale, a sorgente di ricchezza e benessere nella leggenda capitalistica, il lavoro è l'attività umana che più di ogni altra è mancata all'appuntamento con la letteratura, con le arti visive, con il teatro, con il cinema, con la radio e la Tv. La lotta dell'uomo per la riproduzione della specie – i mille drammi, piaceri e magie dell'amore – ma anche le fattezze fisiche degli individui, la tragedia della morte, i tormenti della psiche, gli eventi della storia o gli accadimenti fantastici delle fedi religiose hanno sempre preso il sopravvento sulla rappresentazione della lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza. Ogni ispirazione che abbia cercato di dar conto del lavoro è sempre stata cosa di breve momento, non è mai diventata scuola, neppure quando il potere politico o lo stato hanno cercato di imporla come fondamentale per l'immaginario pubblico. Anche gli stessi luoghi del lavoro, quando siano recintati, sono stati e sono interdetti all'ingresso di cineprese e telecamere. Il lavoro è restato così nel limbo, rappresentazione accidentale, pretesto, o valore secondo, giustificativo o casuale, quasi mai rappresentazione di una globalità di atti e di rapporti concreti, di interrelazioni tra gli individui o tra le masse, capace di produrre astrazioni simboliche di carattere artistico, narrativo o rappresentativo. «Lavorare stanca», ma raccontare il lavoro sembra stancare ancora di più.

Collocato con forza e a pieno diritto nelle teorie economiche, in quelle politiche e giuridiche, nella saggistica sociologica, nelle ideologie salvifiche, il lavoro ha sempre percorso, con il suo peso oggettivo e con la sua prepotente dinamicità, strade parallele a quelle della rappresentazione narrativa (qualunque essa fosse) e neppure il giornalismo lo ha salvato dal suo destino. Anche in questa attività, rappresentativa e narrativa insieme, il lavoro è restato elemento casuale o aggiunto, mai valore in sé.

---

* Giornalista, docente universitario di Teorie e tecniche delle comunicazioni di massa

Il lavoro e la Tv in Italia

Cercare il rapporto tra televisione e lavoro in Italia significa in qualche modo ripercorrere la storia della nostra televisione, ancora così breve, in quasi cinquant'anni di ricerca di se stessa, delle proprie leggi comunicative, dei propri linguaggi, dei propri assetti istituzionali ed economici. E bisogna subito rilevare che con ogni probabilità la nostra Tv è una delle poche che abbia prodotto reali aperture sul lavoro, almeno fino a quando si è conservata nel quadro di quella "anomalia" produttiva e di relazione con l'utenza, maturata nel "monopolio del servizio pubblico Rai" e durata di fatto fino ai primi anni Ottanta, cioè fino alla introduzione massiccia della televisione commerciale in Italia. Un'anomalia che non ha paragoni in nessun'altra parte del mondo e che ha permesso di dare spazio a tematiche inconsuete, non necessariamente spettacolari, e tra queste anche al lavoro. Ma ciò non significa che, a parte alcuni casi particolari e significativi, non abbia riprodotto, nella sua rappresentazione, quella indeterminatezza di forme, quelle incertezze linguistiche e quel genere di significazioni che avevano caratterizzato il lavoro in altre forme narrative e in altri linguaggi, a partire da quello giornalistico che resterà sempre dominante nella trattazione del tema.

Le rubriche: il lavoro delle categorie

Il lavoro appare inizialmente in televisione come attività di categoria, collocandosi così in un tipo di trasmissioni che erano state proprie della radio fin dagli anni Trenta, eco, forse, della società delle corporazioni. La radio aveva infatti individuato e selezionato universi distinti di fruitori particolari, con presunti interessi ed esigenze specifiche: i soldati, gli ammalati – in specie quelli dei grandi ospedali e sanatori (*Sorella radio*) – le donne, una categoria professionale molto settoriale, come quella dei medici, e infine la categoria dei "lavoratori", quasi sempre intesi come salariati di fabbrica, visto che agli artigiani e ai contadini, anzi agli "agricoltori", erano riservate altre trasmissioni specifiche.

A partire dal 1956 il programma per i lavoratori, a carattere settimanale, ha un titolo perlomeno bizzarro, *Tempo libero*, che la dice lunga sul senso che si vuol dare alla trasmissione. Curata dai Servizi giornalistici, *Tempo libero* aveva una doppia direzione: una politica e una tecnica. Quella politica era retta da un democratico cristiano, esterno alla Rai, Bartolo Ciccardini, e quella tecnica da Vincenzo Incisa. Una divisione di ruoli abbastanza insolita, ma che testimoniava con quanta cautela ci si accostasse al tema. Si trasmettevano servizi di cronaca e molti servizi di costume – del tipo *Cavatori di marmo nel leccese* – mentre i riferimenti alla sfera sindacale erano di fatto affidati alla gestione della Cisl. In quella rubrica apparve anche la firma di un sacerdote, impegnato in politica e destinato a diventare famoso, Gianni Baget Bozzo.

Il sindacato era allora una grande forza organizzata in tutto il paese, fortemente politicizzato, in specie dopo la scissione che aveva portato tra il 1949 e il 1950 alla divisione della Cgil unitaria, ricostituitasi nel periodo della Resistenza. La divisione tra Cgil, Cisl e Uil rappresentava nel mondo del lavoro la divisione tra forze di ispirazione comunista e socialista, forze di ispirazione cattolica o comunque non socialcomuniste o addirittura anticomuniste, e forze laico moderate e socialiste autonome. Una divisione del genere pesò non poco nella rappresentazione che la radio prima e la televisione poi dettero dell'universo dei lavoratori e degli eventi che li riguardavano, almeno fino alla seconda metà degli anni Sessanta.

Con le rubriche e con le trasmissioni di inchiesta la direzione politica della Rai si trovò sempre in difficoltà per molti motivi, interni (rapporti con le redazioni e con i settori produttivi) ed esterni (rapporti con le organizzazioni politiche e con quelle rappresentative) e la sua tecnica di intervento favorita, accanto a quella della censura, fu l'imposizione del silenzio su tutto quello che poteva ingenerare polemiche e con esse interventi autorevoli (governo, partiti al potere e loro correnti, confederazioni padronali, ecc.)[1]. Minori difficoltà si presentavano nel settore dell'agricoltura (*La Tv degli agricoltori*, tra le altre rubriche), un mondo dove le sinistre avevano globalmente una minore rappresentatività e dove risultava essere dominante un'organizzazione come la Coltivatori diretti, fortemente legata alla Democrazia cristiana e alle stesse gerarchie cattoliche.

Categoria sempre presente, almeno fino agli anni Sessanta, fu quella degli emigranti (*Lavoro italiano nel mondo*), che nel decennio Cinquanta rappresentavano ancora un dato statisticamente rilevante, soprattutto tra le popolazioni del Sud d'Italia (emigrazione verso la Germania occidentale, il Belgio, l'Australia, per esempio). La radio aveva rappresentato costantemente un ponte con le nostre comunità all'estero, e in questa direzione era stata utilizzata anche dal fascismo. La televisione sarebbe stata successivamente intesa come una prosecuzione di questo ponte, in specie dopo l'avvento del sistema satellitare. Ora, di fatto, è stata quasi ovunque sostituita da canali televisivi in lingua italiana attivati dalle nostre più grandi comunità nei vari paesi del mondo.

Verso la metà degli anni Sessanta, a boom economico in pieno sviluppo, segni di novità cominciano ad apparire almeno nei titoli delle rubriche giornalistiche destinate alle "categorie": alla radio si parla adesso di "rubriche sociali (o economiche) e sindacali" e della *Voce dei lavoratori*; in televisione, accanto alle tradizionali rubriche ne appaiono di nuove, come *Produrre di più* o *Quattrostagioni*. Quest'ultima colloca accanto alla produzione agricola un tema fino ad allora quasi del tutto inedito, quello dei consumi alimentari. La campagna e il lavoro agricolo conti-

nuano a restare i punti su cui si focalizza la maggiore attenzione, vuoi perché, come abbiamo detto, quel mondo è il grande bacino elettorale dei partiti centristi e in particolare della Democrazia cristiana, vuoi perché rappresenta ancora, sotto il profilo numerico, una forza economica che coinvolge un alto numero di addetti. Ma è il lavoro industriale, in rapida crescita, che comincia a rosicchiare spazi nuovi di intervento, gradualmente presentandosi e articolandosi nell'infinita varietà dei suoi sottotemi (condizione salariale in particolare e operaia in generale, occupazione e disoccupazione, economia industriale, emigrazione interna, individuo e collettività, inurbamento, ecc.), che vanno a collocarsi nelle diverse rubriche, nei dibattiti[2] o nelle trasmissioni di attualità del tipo *Tv7*.

Il problema della gestione politica delle trasmissioni, delle loro caratteristiche e degli spazi di intervento, restava tuttavia quello fondamentale, e su di esso si diresse sempre di più l'attenzione del sindacato, di gruppi spontanei e infine dei partiti della sinistra, che dettero voce a una sensibilità assai diffusa tra gli stessi lavoratori verso la questione della comunicazione e dell'informazione. Per questo il dibattito uscì più volte dalle pagine dei giornali e dalle sale dei convegni, per trasferirsi nella piazza, con manifestazioni operaie a Roma, a Milano e a Torino. Il fatto che gruppi di cittadini manifestassero e talvolta si scontrassero con la polizia, in favore di una produzione e programmazione televisiva del servizio pubblico fondata su nuovi indirizzi, resta un dato originale e significativo della presa di coscienza da parte di grandi masse lavoratrici del ruolo dei nuovi strumenti di comunicazione di massa e della loro funzione[3].

Turno C è la rubrica televisiva che nasce in questo quadro, nell'aprile del 1970. Con essa i sindacati ottengono per la prima volta di gestire in proprio un programma della televisione pubblica, in cui questa limita il suo intervento a quello di organizzatore tecnico e di apparato trasmittente, pur non rinunciando del tutto a forme larvate di controllo. Scrive Aldo Grasso:

> «è una rubrica settimanale attenta a cogliere gli aspetti più significativi della condizione operaia. I servizi, in fabbrica e fuori, cercano di tracciare un quadro esauriente della condizione di vita e di lavoro delle diverse categorie salariate. Particolare attenzione viene data ai sindacati, visti come reali interpreti delle esigenze del lavoratore e della realtà economica e sociale italiana»[4].

L'intervento del sindacato come soggetto agente e responsabile del programma è testimoniato dal fatto che alla direzione di *Turno C* vengono chiamati due elementi tratti dagli uffici stampa della Cgil, Aldo Forbice, e della Cisl, Giuseppe Momoli, successivamente assunti dall'azienda.

Ricca di inchieste, *Turno C* era, come è stato detto[5], una trasmissione prevalentemente fondata sulla denuncia di stati di malessere individuali e

collettivi o su singole situazioni di ingiustizia o su conseguenze drammatiche della condizione lavorativa. Una posizione che sottende però la tesi della riparazione del danno sociale, ovvero della possibilità di interventi riformistici caso per caso, fino all'eliminazione del malessere o dell'ingiustizia. Ma la dirigenza televisiva non può fare a meno di tener conto del fatto che la denuncia, se cade in un contesto come quello italiano, dove il movimento politico della sinistra e in particolare quello comunista è particolarmente forte, rischia di essere inglobata in una protesta generale contro il sistema, insomma non è più un caso, ma diventa un tassello di un mosaico molto ampio. Da qui le difficoltà costanti dei dirigenti della Tv, rappresentanti di settori riformatori moderati, ma ogni giorno costretti a dover rispondere delle proprie azioni anche a forti gruppi conservatori, collocati tra l'esigenza di dar voce a problemi reali e la necessità di impedire che la denuncia fornisca materiale di prova alle posizioni e alle spinte più radicali.

L'inchiesta

Quello della rubrica – tempi di trasmissione relativamente brevi, forte frammentazione di argomenti, articolazione in sfere di interesse e varietà nelle forme di trattazione – è il format convenzionale delle trasmissioni che si rivolgono alle varie categorie di lavoratori e che si muovono nel quadro di una programmazione particolarmente rigida. Se ciascuna rubrica svolge spesso micro-indagini, la forma dell'inchiesta è propria di ampie trasmissioni autonome, che si articolano in più puntate, prodotte dai settori giornalistici o da quelli culturali della televisione.

Nel 1958, *Viaggio nel Sud*, di Virgilio Sabel – un regista che ha già lavorato nel campo del documentarismo cinematografico – è la prima trasmissione-inchiesta di grande respiro (dieci puntate) che segna la nascita di un genere ed elabora alcune specificità di linguaggio. I temi del lavoro sono trattati nel quadro di una ricerca che abbandona le osservazioni folcloristiche tradizionali per puntare, attraverso decine di interviste, sul tema della trasformazione di un'area del territorio nazionale e di una società.

L'anno successivo troviamo un'altra inchiesta, destinata a restare negli annali della televisione italiana, che marcò una novità di indirizzo e segnalò agli osservatori di allora come fossero in atto processi profondi di modificazione negli indirizzi della Rai. Parliamo di *La donna che lavora*, di Ugo Zatterin e Giovanni Salvi, otto puntate in cui si presentavano i risultati di un'indagine a tutto campo, senza il supporto di materiali di repertorio, svolta da dodici troupe dell'azienda, che analizzavano le realtà di vita delle donne italiane nel mondo economico e sociale, dalla campagna alla città, dalla fabbrica alla famiglia, dal Nord al Sud. È un esempio di inchiesta giornalistica trasferita in campo televisivo, che, come quella di Sabel, farà scuola, adattandosi ai diversi formati, da quelli delle rubri-

che settimanali a quelli dei rotocalchi, tipo *Tv7*, e che scomparirà soltanto con l'avvento della televisione commerciale.

Negli anni seguenti non ci saranno più programmi così organici come i documentari di Sabel, Zatterin e Salvi, ma vanno citate almeno tre trasmissioni, profondamente diverse tra loro, eppure significative sul terreno di queste note. Mi riferisco in primo luogo a quella di Roberto Rossellini (anche se la regia fu ufficialmente del figlio Renzo), *La lotta dell'uomo per la sua sopravvivenza* (1970), dodici puntate di un ambizioso progetto che voleva disegnare, in una sorta di inchiesta storica, il cammino dell'umanità dall'ominide ai nostri giorni, in cui le scoperte, le intuizioni e il lavoro dell'uomo assumono un valore centrale.

Da citare, in secondo luogo, le sei puntate di *Ragioniamo con il cervello*, di Ansano Giannarelli, realizzato nel 1971 e incentrato sulla funzione dei calcolatori elettronici e sul loro uso nelle fabbriche e nei servizi (dalla Fiat all'Alitalia), con particolare attenzione al lavoro operaio alle soglie di un nuova era e di quello dei tecnici, destinati ad assumere, da lì a pochi anni, ruoli sempre più importanti nell'attività produttiva.

Infine sono da ricordare *Il lavoro contro la vita* (1979), due puntate di Anna Lajolo, Alfredo Leonardi e Guido Lombardi, tre giovani formatisi nelle lotte del '68 e degli anni successivi (durante le quali sperimentarono ampiamente la ripresa con il videoregistratore), sugli effetti drammatici del lavorare e del vivere intorno al polo industriale di Porto Marghera. Come è stato scritto, si tratta di «un raro esempio di conciliazione tra la "sperimentazione" e il "mandato sociale"». È loro anche *L'isola nell'isola*, sulla comunità ligure di Carloforte in Sardegna. Grazie a questo documentario entra nella rappresentazione televisiva del lavoro anche la pesca.

Anni particolari, caratterizzati dai grandi movimenti sociali e politici degli studenti e degli operai, i decenni Sessanta e Settanta videro in Tv non poche trasmissioni dedicate a lavoro e lavoratori[6], generalmente micro-inchieste in una sola o in più puntate, in cui torna in primo piano anche la dimensione contadina. Da *Contadini nel Sud dell'Appennino emiliano* a *Gli orari di lavoro*, dall'*Incidente non è fatale* a un *Secolo di lotte contadine*, dal *Sindacato in Italia* a *Un secolo di industria in Italia*, da *L'uomo e il lavoro* (molti di questi titoli apparvero nella rubrica *Sapere*) ai quattro episodi – in cui si ricostruiscono passaggi storici con l'artificio della fiction – di *La boje! Lotte agrarie in Val Padana* (1970) di Piero Nelli.

Questo tipo di documentari o di inchieste si muoveva su un doppio versante, quello storico e quello dell'attualità. Il primo era quasi sempre affidato a giornalisti o giornalisti-registi della Rai, con la collaborazione di esperti, spesso di diversa area ideologica; il secondo era naturalmente riservato ai giornalisti televisivi. Ma questi operavano spesso sul presente con gli stessi criteri con cui si muovevano nella storia. In sintesi l'inchiesta, ovvero un'operazione intellettuale tendente a svelare la verità di

situazioni concrete e, nel caso della Tv, a mostrarne anche le immagini, si trasformava in una sorta di editoriale, cioè in un'espressione di pensiero e di opinione, che quasi mai si fondava sui dati reali, anche se non si mancava di citarli. Quasi sempre il documentario o l'inchiesta si muovevano sulle basi di una sorta di copione che a priori aveva stabilito contenuti e risultati e che doveva semplicemente essere confermato dalle immagini. Una situazione del genere nasceva da deformazioni professionali che contenevano elementi di autocensura, di prassi consolidate (l'esempio del documentario cinematografico, molto più personale e mirato ad ottenere risultati o estetici o propagandistici), di abitudini legate a un giornalismo sempre più fissato al tavolino e l'assenza nella cultura giornalistica italiana del gusto dello scoop. Un aspetto del lavoro degli operatori dell'informazione che sarebbe stato messo in discussione dalla rubrica *Cronaca*, discussione stroncata poi dalla censura e dall'avvento della televisione commerciale.

Cronaca

Tra il '68 e il '70 va in onda un programma radiofonico dall'innocente titolo *Per voi giovani*, di cui si occupano Renzo Arbore, ma soprattutto tre giornalisti ancora non noti, Renato Parascandolo, Piero Dorfles e Raffaele Siniscalchi, che in seguito saranno al centro della nascita e delle travagliate vicende di una rubrica televisiva, *Cronaca*. Fu quest'ultima un programma del tutto inedito, che sollevò molto scalpore e incessanti polemiche, che fu tormentato spesso dall'intervento censorio, fino alla sua morte, in qualche modo violenta, verificatasi ai primi degli anni Ottanta. Eppure *Cronaca* sopravvive soltanto nella memoria di chi fu protagonista di questa straordinaria avventura televisiva, di chi la diresse da un lato e la censurò dall'altro, dei critici che la seguirono con le loro recensioni: ma oggi è completamente rimossa ed è impossibile trovarla citata nelle storie della televisione italiana, anche nelle più accreditate .

Cronaca non fu una trasmissione genericamente dedicata a un tema sociale: il lavoro di fabbrica per la prima serie o in seguito, cambiato titolo in *Prima pagina*, l'informazione. La rubrica proponeva un nuovo modello di Tv nel campo dell'inchiesta e della documentazione sociale, partendo dal presupposto che per conoscere il lavoro e quello collettivo in specie, operaio o intellettuale che fosse, era necessario rivedere dalle fondamenta l'organizzazione dello stesso lavoro televisivo. A partire da *Per voi giovani*, sono gli operai e le operaie a costruire la trasmissione, insieme agli addetti al lavoro televisivo, dal giornalista al montatore; a individuare e mettere in rilievo le contraddizioni contenute nei materiali raccolti; a giudicare il senso del racconto visivo e i tagli inevitabili da operare sul filmato. La fabbrica diventa così anche un luogo naturale di pro-

duzione intellettuale da parte di coloro che ci vivono e vi operano, non solo uno sfondo nebbioso, ma una concretezza fisica di pensieri, di opinioni, di proposte e prospettive.

Cronaca prende il via nel 1974 con l'approvazione di Furio Colombo, allora responsabile del Servizio programmi culturali della Rai, su un progetto di dodici puntate. Ma alla nona viene interrotta d'autorità quando si tratta di mettere in onda un servizio realizzato con operai e poliziotti, allora impegnati nella costruzione del loro sindacato. Renato Parascandolo è espulso dalla Rai e potrà rientrarvi soltanto dopo la Riforma dell'azienda. Nel 1976 la rubrica riprende con il *Lavoro in fabbrica*, un tema ordinato in quattro capitoli: *Una vita in fabbrica*, *Un giorno in fabbrica*, *Un'ora in fabbrica* e infine una discussione con il Consiglio di fabbrica, ottenendo un largo consenso di pubblico (circa 7 milioni di presenze). È in questo periodo che gli autori della trasmissione elaborano al meglio le loro teorie e la loro pratica, dando vita a puntate totalmente costruite con l'apporto dei soggetti interessati – nel caso, gli operai dell'Alfa Romeo di Arese e Portello – pur in un periodo di delicatezza estrema, negli anni cioè in cui le Brigate rosse tentavano di penetrare nelle fabbriche e di trovare lì la loro base di reclutamento e operatività. Successivamente, su richiesta della Confindustria, fu organizzata anche una trasmissione dal titolo *Io imprenditore* e si fecero altri servizi sulle fabbriche, compresa la Fiat.

A *Cronaca* fece seguito *Prima pagina* – previste trenta puntate – con l'obiettivo di analizzare i meccanismi dell'informazione, realizzata insieme ai giornalisti e nel cuore delle redazioni, seguendo lo stesso modello del precedente programma. Ma la fine del periodo riformista, l'espulsione dalla Rai del direttore della Seconda rete Massimo Fichera e il pretesto offerto da un incidente nato da un'intervista condotta nel carcere di Rebibbia, portano nel 1982 alla soppressione definitiva di *Cronaca* e alla dispersione del suo gruppo dirigente. La televisione commerciale e l'adeguamento alle leggi della pubblicità e della concorrenza da parte del servizio pubblico cancelleranno poi ogni lavoro organico di ricerca di linguaggio – a parte il breve periodo di Raitre di Angelo Guglielmi e del Tg3 di Alessandro Curzi – e, per quanto qui ci riguarda, ogni impegno di rappresentazione del lavoro e dei lavoratori. Il tema sarà ripresentato in forme e contesti completamente diversi e quasi esclusivamente nel quadro della produzione di fiction di cui accenneremo in seguito.

È a questo punto che diventa opportuno citare un tentativo di produzione televisiva di base che si fonda sulla stessa filosofia di *Cronaca*, anche se opera fuori della Rai e parte da iniziative di gruppi spontanei, oppure legati alle regioni, ai comuni o alle università. Si tratta di lavori che teorizzano le possibilità del videoregistratore quale strumento di indagine nella realtà dei quartieri o delle fabbriche, delle scuole o delle univer-

sità: in sostanza, in quei contesti sociali di fatto dimenticati o male rappresentati dalle grandi produzioni ufficiali, in cui si vuole ora intervenire dal basso, mobilitando cioè i soggetti interessati, facendo di essi gli "autori" dei prodotti audiovisivi che li riguardano. Il lavoro mira ad obbiettivi lontani che mai si realizzeranno: un aggancio dall'esterno a programmi come *Cronaca* e quindi al coinvolgimento del network pubblico e la costruzione di stazioni private fortemente locali e rappresentative delle realtà territoriali. Cito soltanto due esperimenti, tra i tanti che si svilupparono in quegli anni in tutta Italia, spesso sulla falsariga di ricerche straniere e soprattutto statunitensi: quello di Bologna (Roberto Faenza, Giuseppe Richeri e altri) dove si costituirono "unità di base" (operative con il videoregistratore) soprattutto nei quartieri e quello del Valdarno (Ivano Cipriani, Stefania Brai e altri) in cui le "unità di base" si formarono con successo tra gli operai delle fabbriche della zona (tra i temi più elaborati: la salute in fabbrica)[7].

Lavoro, fiction e varietà

È nella fiction che il lavoro trova, specialmente durante gli anni Ottanta e Novanta, una sua particolare e nuova collocazione, presentando tipologie (categorie) profondamente diverse da quelle che nel passato affollarono i documentari o le rubriche specifiche. Se lì la dominanza era assicurata dai contadini, dagli operai di fabbrica e in parte dagli artigiani, la fiction privilegia, sul modello americano, i professionisti. Ci sono innanzitutto i medici e il personale paramedico, uomini o donne che lavorano in clinica o in ospedale o liberi professionisti, a rappresentare un universo umano molto complesso e variegato. Vuoi sotto il profilo esistenziale, vuoi sotto il profilo professionale. Ma a differenza delle altre "categorie" a cui eravamo abituati, qui il lavoro quasi sempre si intreccia con i sentimenti e la vita quotidiana, tanto che i dati esistenziali e professionali finiscono per interagire e spesso per fornire senso alla stessa fiction televisiva. Nel gioco non entrano soltanto i dottori, ma al di là delle loro famiglie, sempre presenti, anche i pazienti assumono un ruolo e un'importanza notevoli.

Se i medici nazionali o stranieri sono forse al primo posto nelle fiction "professionali", ormai la televisione, pubblica e privata, si rimbalza, da rete a rete, molte alte professioni: avvocati, giornalisti, sacerdoti, e naturalmente poliziotti e carabinieri. Tra l'altro i poliziotti sono tra le diverse categorie professionali quella che più di altre è afflitta da costanti problematiche, soprattutto nei rapporti di coppia.

Se questa è la situazione rappresentata insistentemente nei telefilm, a breve o a lunga serie, tra gli sceneggiati di tipo tradizionale si può ricordare il *Peppino Girella* (1963) di Eduardo De Filippo, dove il lavoro assume un reale peso nella vicenda drammatica, o interessanti ope-

re come quelle di Francesco Maselli *I tre operai* (1980) tratto dall'omonimo romanzo di Bernari, o, sempre di Maselli, il recente *Il compagno* (1999), dall'omonimo romanzo di Cesare Pavese. Casi particolari sono alcuni film, nei quali non è raro trovare la descrizione del lavoro simbioticamente collegato alla vita. Vedi a questo proposito lavori che possono rientrare perfettamente in questa tipologia come *Padre padrone* (1977) dei Taviani o *L'albero degli zoccoli* (1978) di Ermanno Olmi, prodotti dalla Rai ed entrambi vincitori della Palma d'oro al Festival di Cannes.

Anche il varietà ha vissuto qualche vicenda "operaia". È il caso, ad esempio, del famoso episodio che Dario Fo scrisse per *Canzonissima* (1962) incentrato sul tema degli "omicidi bianchi" nell'edilizia, sketch che fu proibito dalla censura[8]. Molti anni dopo (1988) nella trasmissione *Domenica in*, viene intervistato dalla Carrà e da Piero Ottone un operaio del reparto laminatoio della Bisider. Le sue "lamentele sociali" fanno scoppiare un vero e proprio incidente politico. Sono, comunque, eventi sporadici, tesi più a introdurre qualche elemento di originalità nello spettacolo che a proporre logiche nuove di rappresentazione.

L'avvento della televisione commerciale, l'assunzione del duopolio tra la Rai e i gruppi Fininvest prima e Mediaset poi, la filosofia pubblicitaria della dominanza dell'audience nella produzione e nella formazione dei palinsesti, hanno in poco meno di venti anni fatto scomparire dai teleschermi e dalla radio – a parte rarissime eccezioni – non soltanto gli operai e i loro problemi, ma il lavoro salariato in generale e tutto ciò che un tempo al lavoro e ai lavoratori era dedicato. Rovesciando una vecchia impostazione, quel poco che è possibile conoscere oggi su questo universo è legato all'informazione giornalistica dei Tg o dei Gr.

Note

1 In queste note non dedichiamo spazio al Telegiornale o al Giornale Radio che fino agli anni Ottanta rivolsero sempre pochissima attenzione al lavoro, ai lavoratori, alle loro lotte o alle vicende della loro vita. È da relativamente pochi anni, ad esempio, che si citano gli incidenti sul lavoro. Significativa fu per molto tempo l'informazione sugli scioperi, di cui si forniva notizia soltanto al momento della chiusura delle vertenze.

2 Un'iniziativa che coinvolge in prima persona i sindacati è quella che fa seguito all'introduzione di *Tribuna politica* e *Tribuna elettorale* (anni Sessanta). Ci riferiamo a *Tribuna sindacale*, un programma periodico che convocava i dirigenti sindacali a discutere, singolarmente o in dibattito, su temi specifici o di attualità nel mondo del lavoro.

3 Bisogna arrivare al 1980, in Polonia, quando si ebbero manifestazioni specifiche per la libertà di comunicazione da parte dei lavoratori del sindacato Solidarnosc, per ritrovare iniziative operaie simili a quelle italiane.

4 A. GRASSO, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 1992.

5 In un lunga conversazione con Raffaele Siniscalchi, Giovanni Cesareo dice tra l'altro: «Sia le inchieste di *Turno C* sia le inchieste di Zatterin, tanto per indicare due tipologie, erano fatte tutte in chiave di denuncia. Ora, io non dico che non ci fosse da denunciare, certo che c'era, non ci sono dubbi, ma il problema era se si trattasse esclusivamente di quello, o invece anche del mondo del lavoro come uno dei diversi aspetti della vita; insomma, c'era un'impostazione sostanzialmente ed esclusivamente sindacale della tematica del lavoro». G. CESAREO e R. SINISCALCHI, *Frammenti di lavoro nella Tv pubblica*, in Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, La sortie des usines, Il lavoro industriale nei cento anni del cinema, Ediesse, Roma, 1995, pag. 93.

6 Destinato alla televisione italiana era, ad esempio, il film *L'Italia non è un paese povero* (1959) del grande documentarista olandese Joris Ivens, commissionato dall'Eni di Enrico Mattei. Il film fu prima rifiutato dalla Rai e poi trasmesso mutilato, presentandolo come un documentario realizzato «con estratti da un film di Joris Ivens».

7 Vedi *L'altro video*, Ed. del Festival del cinema di Pesaro, Pesaro, 1972 e P. MANCINI e M. STEFANETTI (a cura di), *Comunicazione e territorio*, Ed. Rai, Sede regionale dell'Umbria, 1979.

8 Vedi lo sketch e i commenti in A. GRASSO, *Storia della televisione italiana*, cit., pag. 153.

Chi l'ha visto?
Il lavoro nella neo-televisione

Norma Rangeri[*]

La nostra sarà pure una Repubblica fondata sul lavoro, ma di sicuro non altrettanto può dirsi della televisione italiana dove, tutt'al più, il lavoro potrebbe essere oggetto delle accanite indagini di *Chi l'ha visto?*. Essendo la Tv una fabbrica di *audience* finalizzata non già alla produzione di programmi, ma alla vendita di telespettatori-consumatori, ed essendo sempre un valido alibi l'amarissima battuta di Cipputi («quando andiamo noi operai in Tv cala l'ascolto»), non è difficile capire perché oggi, a quasi dieci anni dal primo importante convegno organizzato dalle Confederazioni sindacali e dal Consiglio consultivo degli utenti (significativamente intitolato *Il lavoro invisibile*[1]), la situazione si presenti pressoché immutata. Le relazioni di allora parlavano del censimento di un'assenza, dell'incapacità del sistema televisivo e dell'informazione nel suo complesso di riflettere la realtà. Nella Tv degli anni Novanta i connotati della nostra realtà nazionale, osservati allo specchio televisivo, appaiono ancor più sfumati, perché, per dirla con il direttore di «Le Monde diplomatique», Ignatio Ramonet, stiamo vivendo «un tempo di censura democratica».

In altre parole, siamo nell'era del *verosimile* dove la Tv, per definizione e missione, punta alla costruzione di un suo mondo parallelo.

Una recente ricerca sui telegiornali, compiuta dalla Facoltà di scienze politiche dell'Università di Padova[2], ci rivela che nel periodo che va dall'ottobre del 1999 al marzo del 2000, sul Tg2 l'attrice Julia Roberts ha avuto più spazio di tutta l'Africa; che il Tg, per promuovere i propri programmi di rete, ha utilizzato più tempo di quanto non ne abbia dedicato all'ambiente e più del doppio del tempo dedicato agli eventi culturali. E, ecco la notizia che ci riguarda da vicino, tutti i telegiornali della sera hanno riservato al problema droga (con i suoi 7 morti) 6 ore, mentre ai 250 morti per incidenti sul lavoro sono stati concessi due servizi del Tg3. Più Tv del verosimile di così non si potrebbe. Cancellare il quotidiano stillicidio di morti sul lavoro (circa 1.500 in un anno) è l'eclatante indizio di un servizio pubblico che ordina e rispetta priorità sue proprie, di una Tv che andrebbe analizzata più per quel che cela che per quel che mostra.

---

* Giornalista

In una nostra, pur sommaria, ricerca negli archivi della Rai, abbiamo verificato che, dal '91 a oggi, ai vari aspetti del lavoro, sono stati dedicati prevalentemente, se non esclusivamente, gli *Speciali* dei telegiornali, secondo lo schema del dossier *una tantum*, ma null'altro che avesse lo spessore di un appuntamento riconoscibile per il teleutente. In omaggio alla logica che porta in prima pagina, come «emergenza sociale», come «incubo che assedia milioni di italiani» (testuali citazioni dai giornali del mese di maggio), il raffreddore da fieno.

Questo significa che essendo i telegiornali (con i rispettivi settimanali di approfondimento) la principale, e per molti unica, fonte di informazione, ed essendo le loro scelte "prioritarie" avvertite come vere, l'opinione pubblica partecipa di una realtà che esiste solo nella cittadella virtuale dell'informazione italiana.

Finito il giurassico della *paleo-televisione*, defunta la sua funzione di finestra sul mondo, la *neo-televisione* oggi ha l'ambizione di costruire una sua specifica dimensione, che sviluppa prevalentemente alimentando quel divismo delle masse che negli ultimi anni ha portato dentro il piccolo schermo il pubblico fino a ieri rimasto a casa a vedere la Tv. Il telespettatore è diventato attore televisivo, come testimonia la massiccia diffusione del *reality-show*, fino all'ultima escalation del "Big Brother", estremizzazione dell'anima voyeuristica del mezzo e incoronazione dell'uomo qualunque a protagonista di un mondo virtuale. Pur di comparire in Tv le persone sono disposte a vendere false storie, oppure entrano in campo attori professionisti che spacciano storie finte come realmente accadute decretando la sconfitta del *vero* e la vittoria definitiva del *verosimile*.

Scavando in profondità, osserviamo una radicale trasformazione del rapporto tra il network e l'audience. Non si guarda più la televisione con lo scopo di informarsi e divertirsi, ma si vive la Tv per fare con essa esperienza del mondo. Se, in altri termini, fino a qualche tempo fa, il piccolo schermo funzionava come canale di circolazione di notizie che lo spettatore avrebbe comunque potuto procurarsi su altri media (giornali, libri, radio), oggi esso è prevalentemente costruttore di un mondo di rappresentazioni di quotidianità che non si trovano altrove. In un bel libro di analisi teorica, *Box populi*[3], Renato Stella, docente di Teorie e tecniche della comunicazione di massa all'Università di Padova, analizza la funzione dominante della televisione nella formazione del soggetto sociale. In quanto contenitore di numerose tecniche sociali (demoscopica, psicologia, statistica, marketing) il piccolo schermo concorre alla formazione del soggetto moderno allo stesso modo in cui Foucault parlava di medici, pedagogisti e psichiatri come operatori di un potere disciplinante[4]. Oggi a interpretare le nuove figure di intellettuale sono gli ideatori di programmi, la dirigenza dei network, presentatori e conduttori.

Analizzando il massiccio (di massa) ingresso dei saperi quotidiani come costituenti una nuova arena collettiva che definitivamente detronizza i saperi specialistici (cioè legittimati da fonti esterne alla Tv, come l'università, gli ordini professionali, le accademie: una tesi appassionatamente sostenuta da Pierre Bourdieu[5]), Stella ne deriva un rapporto di scambio, seppure non del tutto paritario, tra network e audience, tale da mutare radicalmente e nel profondo le vecchie tecniche di esercizio dell'egemonia e fugare ogni teoria del complotto a favore di una complicità tra network e pubblico.

Ad accentuare questo carattere di "iperrealtà" hanno fortemente contribuito le nuove tecnologie, con la parossistica velocizzazione dei meccanismi dell'informazione. Un sociologo "cibernetico" come Paul Virilio[6], ci fa notare come con l'ingresso delle nuove tecnologie, le immagini non sono più immediatamente riconoscibili, né traducibili nelle categorie di spazio e tempo. Ne avemmo una clamorosa dimostrazione durante la guerra del Golfo, quando fu palese che una fase della comunicazione era definitivamente superata. Le immagini da videogames di quella guerra potevano essere vere o verosimili, il telespettatore non aveva strumenti per decifrarle, esse apparivano senza riferimenti territoriali capaci di renderle in qualche modo riconoscibili. Esempio paradigmatico di un'informazione ridotta a "visione" dove non conta più tanto il contenuto ma, soprattutto, la contemporaneità dell'esserci. In altre parole non si tratta più di fare informazione quanto di anticiparla (di crearla?) per poi venderla prima che sia superata. L'istantaneità, Cnn insegna, si è guadagnata il primo posto, riversando sul telespettatore una massa di input difficilmente leggibili. Capovolgendo McLuhan, si potrebbe concludere che la più alta definizione del medium oggi corrisponde alla più bassa definizione del messaggio. Sia che si ponga l'accento sulla de-realizzazione che su quello della concentrazione in poche mani della proprietà e del controllo.

E allora se la complessa realtà del lavoro non trova spazio sul piccolo schermo è anche perché è la realtà tout-court ad essere confinata negli archivi della paleo-televisione. Il servizio pubblico dovrebbe (ma, quel che più conta, potrebbe), come pezzo importante del welfare, distaccarsi da questo modello esclusivamente pubblicitario-consumistico del mezzo. La sua ragion d'essere non gli chiede di limitarsi a recepire la domanda del mercato ma di porsi il problema di modificarla e possibilmente migliorarla. La verità è che la Rai ha progressivamente disinvestito nell'informazione e nell'approfondimento. Via via sono state cancellate tutte le rubriche di servizio fino ad arrivare alla progressiva riduzione dell'approfondimento al modello unico di *Porta a Porta*, un talk-show a base di "valerie marini" e risotti alla Vissani. Come se "spettacolo" (e dunque audience) non fosse in alcun modo declinabile con "informazione". Niente di più falso.

I Cipputi della "old" e della "new economy" avrebbero tutte le carte per fare bella mostra di sé in ogni zona del palinsesto. Che il servizio pubblico debba abbassare la sua qualità e uniformare la sua programmazione a quella del concorrente privato è un luogo comune. Basta spostarsi di un fuso orario e osservare cosa accade in quella che giustamente viene considerata la migliore Tv di servizio pubblico, la Bbc. Qui la nostra riflessione sul lavoro in Tv avrebbe avuto solo l'imbarazzo della scelta. A cominciare proprio dal genere dove meno ti aspetteresti di trovare una efficace rappresentazione della *working class*, ovvero nella soap. Medici avvocati, preti e poliziotti? No, la soap seconda in classifica, vista e amata da quattordici milioni di telespettatori (arrivata a contarne fino a trenta) parla della *working class*. Nessuna amena villetta a schiera da medico in famiglia, niente commissarie in giarrettiera. Con *Eastenders* siamo oltre le luci della City, in una zona di immigrati, slums, degrado e povertà. Proprietari e lavoranti del pub sono i protagonisti della soap: storie di vita e d'amore alla *Full Monty*, disegnate con ironia e realismo sociale. E del resto sono *strong-soap* come questa a ispirare la migliore cinematografia inglese del momento (da *My name is Joe* e *Bread and Roses* di Ken Loach a *Grazie signora Thatcher* di Mark Herman, a *East is East* di Damien O'Donnel). La storia industriale inglese si avverte come connotato culturale forte anche nei telegiornali per il grande rilievo con cui trattano le questioni relative alla struttura produttiva del paese, al primo posto nelle attenzioni di chi fa e di chi guarda la Tv. Se la sterlina forte mette in ginocchio la manifattura, è il telegiornale che dedica all'argomento un'inchiesta di venti minuti, per spiegare al teleutente-cittadino come stanno le cose. Da quelle parti servizi della durata di un minuto (la regola da noi) non sono previsti.

Tornando nel Belpaese, per rintracciare un'inchiesta sul lavoro (nella fattispecie delle donne) abbiamo dovuto risalire al '93 (*La donna che lavora: 1958-1993* firmata da Raffaella Spaccarelli, per Raitre) e constatare poi l'assenza di una programmazione importante, visibile, dunque di prima o seconda serata, sull'argomento. Molti servizi speciali delle tre testate giornalistiche (Tg1, Tg2 e Tg3), alcune lodevoli rubriche (*Articolo1*, Raitre), la serie *Mosaico*, curata dall'Archivio multimediale del lavoro per il Dipartimento Educational (un percorso si lettura della storia del lavoro). Eccellenti oasi, ma nessun impegno per trasferire temi e figure nel linguaggio di altri generi televisivi (fiction, varietà, quiz, pubblicità). Proprio quando tutti salutano con giubilo l'avvento della *fiction made in Italy*, risalta con ancora maggiore enfasi l'assenza di figure sociali capaci di parlare del lavoro. Ed anche nel caso in cui il bersaglio sembra in qualche modo centrato, come per la fortunata serie di *Commesse*, ecco prevalere il fotoromanzo. A differenza della scuola anglosassone (inglese e americana), dove i serial alla *E.R.* sono, in coerenza

con una pedagogia del moderno, prevalentemente concentrati sul fascino della professione (che viene illustrata nei minimi dettagli e connessa a tutta la ragnatela metropolitana), da noi le commesse o i marescialli sono solo un pretesto per la commedia rosa. Che sia di scena un commissariato, un negozio o la Usl di *Un medico in famiglia*, siamo di fronte ad altrettanti non-luoghi perché in fondo tutti assomigliano a un bar per quattro chiacchiere con gli amici, e l'unica colf televisiva, Cettina, lava i piatti per vocazione.

Dopo l'ultimo grande teleromanzo italiano, quello di Tangentopoli, la Tv è sprofondata in un eterno letargo, malata di auditel e umiliata da un duopolio apparente, privo di un'effettiva competizione tra i due principali contendenti, perfettamente appagati dall'attuale divisione della torta pubblicitaria. Un sistema asfittico, ai margini del mercato audiovisivo globale. L'assenza dal piccolo schermo dei nuovi Cipputi, la mancanza di ogni riferimento alla realtà produttiva nazionale è il suggello di una modernizzazione (televisiva) senza sviluppo.

Note

1 Cfr. *Il lavoro invisibile. Informazione e immagine del mondo del lavoro attraverso radio e Tv. Atti del convegno, Roma, 30 giugno 1992*, Roma, s.d. (pubblicazione della presidenza del Consiglio dei Ministri. Dipartimento per l'informazione e l'editoria)

2 Ricerca pubblicata su «Problemi dell'informazione», maggio, 2000.

3 R. STELLA, *Box populi: il sapere e il fare della neotelevisione*, Roma, Donzelli, 1999.

4 M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire*, Torino, Einaudi, 1975.

5 P. BORDIEU, *Sulla televisione*, Milano, Feltrinelli, 1997.

6 P. VIRILIO, *Lo schermo e l'oblio*, Milano, Anabasi, 1994.

La voce degli *Sciuscià*

Paolo Mondani[*]

Quelli della Gialappa's l'hanno dissacrato in maniera magistrale questo modo di raccontare l'Italia di certi programmi Rai e Mediaset, attraverso i piatti tipici, le piazze infiorettate di gonfaloni, sindaci in fascia tricolore e balli in costume, le campane che suonano a distesa e i volti rubizzi sorridenti e beati. Tanto che – abituati alla pietosa e festante benevolenza di queste scampagnate – a taluni teorici del palinsesto viene quasi naturale di bollare come scialacquatori di audience tutti coloro che – al contrario – della realtà così com'è fanno un credo. Tacciati di essere buoni per la seconda serata, e più in là ancora se fosse possibile.

La sfida di *Sciuscià* è stata, fin dall'inizio, anche questa: dimostrare che pur nella destrutturazione generale dei generi televisivi e dei relativi "pubblici" – in via di assimilazione in un unico grande pubblico per un unico solo genere – il reportage di qualità può ancora avere un suo pubblico generalista, incuriosito dalla realtà come mai gli viene proposta, attratto dallo specchio di inquietudini e domande che gli restituiscono identità e senso di sé. Una realtà non mai solo disperata, o solo gioiosa. Ma ambigua e sorprendente, destinata ogni volta a rimettere in discussione i più solidi paradigmi interpretativi.

Il punto di ispirazione di Michele Santoro fu *Comizi d'amore* di Pasolini: l'inchiesta del '64, pensata con Moravia e Musatti, su sesso e amore nell'Italia dell'epoca. Un capolavoro di intelligenza, proprio perché non poteva essere confusa – come pur molti fecero – con una saccente inchiesta sociologica. C'erano invece volti, nomi, emozioni, ambienti, storie umane precise. Non una tesi da dimostrare, ma le idee dell'autore che cambiano a contatto con la realtà e diventano storia nelle storie. Storia a sé stante, dove il viaggio è il racconto, e viceversa.

Per Santoro, «*Sciuscià* è l'evoluzione del linguaggio iniziato con la serie televisiva di *Samarcanda*»[1]. Il giornalista, l'autore del reportage «è uno spezzone della realtà stessa, attore in quel che si vede». Simile in questo a esperienze come *Inviati speciali* in Francia, ma senza la freddezza del piglio documentaristico. «Sono quasi dei film, prima ancora che reportage, perché girati e montati con il gusto del racconto cinema-

---

* Giornalista della redazione di *Sciuscià* e del *Raggio verde*

tografico». L'omaggio allo *Sciuscià* di De Sica e al neorealismo non è perciò solo formale.

E qui viene il montaggio, che è forma dello scrivere: il linguaggio del racconto. Santoro ne è il protagonista: «Tra me e il giornalista-autore c'è sempre una battaglia perché se il montaggio si riduce a pura tecnica, se c'è un andare al risultato di montaggio, allora c'è anche un manierismo. Se invece l'avventura del reporter è vera, allora il linguaggio si mette in ascolto di questa emozione, la insegue e lavora a trasferirla sul video». In sostanza, si tratta di un realismo spinto alle estreme conseguenze.

Con *Sciuscià* sono cresciuti anche un gruppo di operatori e di montatori con una scorta di competenze professionali del tutto particolare. Gli operatori di maggior esperienza – Peppe Ronca, Vincenzo Campitiello, Mauro Ricci – hanno accumulato la sensibilità giornalistica e l'occhio per il montaggio; i montatori – Alessandro Renna, Vincenzo Gioitta, Dante Antonini e Paolo Carpineta – sono veri e propri editor, anche se la Rai non riconosce affatto questa mansione. E questo saper entrare di tutti – giornalisti, operatori e montatori – nel lavoro degli altri fa lievitare un'attenzione, una cura, una dialettica conflittuale che fa del prodotto finale un pezzo di artigianato. Lo spiega Alessandro Renna: «In Rai veniamo considerati dei semplici tecnici, mentre a Mediaset non era così. Il nostro lavoro è quello di vegliare sul linguaggio della realtà, difendendolo dalla finzione. Non ricorriamo mai a effetti di post-produzione, al massimo alla dissolvenza, esattamente come nel cinema. In ogni *Sciuscià* di 50 minuti montiamo 4 o 5 sequenze. In ognuna di esse deve poter accadere qualcosa di forte. Dopo l'esperienza dei *Moby's* a Mediaset il nostro gruppo ha raffinato molto la tecnica dell'intreccio tra i cosiddetti effetti – l'audio dal vivo – e la musica che viene realizzata dal nostro compositore per ogni specifica storia. Lavoriamo come se fossimo al banco della pellicola a taglio».

L'idea di *Sciuscià* nasce nel 1995, Santoro era ancora in Rai. Ma fu realizzato solo *La colla* di Riccardo Iacona: un viaggio fra i ragazzini brasiliani che sniffano colla per darsi un momento di stordimento e dimenticare la propria condizione. Il passaggio a Mediaset non sospende l'esperienza, i *Moby's* durano 25-30 minuti ma sono il trampolino di lancio per i nuovi *Sciuscià*. Tra i più noti c'è *Il debito* di Sandro Ruotolo e Alessandra Anzolin, premiato al Festival di Saint Vincent. La storia è quella della nave albanese speronata e affondata vicino Brindisi da una imbarcazione della Guardia di Finanza. I pochi fotogrammi della nave inabissata che comparvero in *Aprile* e che provocarono in Moretti la ben nota delusione d'amore verso il centrosinistra sono qui la storia cruda di un cargo di clandestini lasciati affogare, l'inorridimento, le attese, i silenzi. La memoria che non trova giustificazione.

Il ritorno in Rai vede *Sciuscià* sbarcare su Raiuno per poi arrivare alla seconda rete di Carlo Freccero, dove acquista totale autonomia: è nei

fatti una seconda linea di produzione del gruppo Santoro. Insiste Sandro Ruotolo: «Da *Samarcanda* a *Circus* fino a *Il raggio verde* abbiamo inteso rompere con il talk, con i nani e le ballerine spinti a forza nell'informazione. Il racconto in diretta, il dibattito in diretta, si intrecciano sempre con il racconto registrato. Dal *Dossier Tg2* di Ennio Mastrostefano che ha fatto la storia della televisione, e cioè al rigore dell'inchiesta giornalistica noi aggiungiamo il montaggio cinematografico e la musica originale ma anche la forza di una storia apparentemente semplice». Nello *Sciuscià* intitolato *Il falò* di Corrado Formigli e Stefano Maria Bianchi c'è «la vicenda del rumeno bruciato vivo dal padroncino che i Tg avevano liquidato in un minuto e mezzo. Noi facciamo vedere anche il contesto. Parliamo del lavoro nero e di cosa è fatto il mondo di quelli che non pagano contributi agli extracomunitari né tasse allo stato, andiamo ai funerali in Romania e tentiamo di capire che cosa pensano del loro futuro le figlie e la moglie della vittima, intervistiamo il padroncino-assassino e proviamo ad entrare nella sua psicologia».

È anche il caso dello *Sciuscià* su Gerusalemme andato in onda durante i primi fuochi dell'Intifada successivi alla provocazione di Ariel Sharon alla spianata del Tempio. Non ci sono solo i motivi contingenti dello scontro, ma le ragioni storiche e quelle immagini che spesso si danno per scontate ma che spiegano più di mille discorsi. Si vede, ad esempio, come la Moschea insista fisicamente sul Muro del pianto, come l'equilibrio e il rispetto tra i due popoli si giochi in pochi centimetri di territorio sacro. Ma anche ne *La neve nera* di Iacona e Giovanna Botteri, le pulsioni xenofobe di Haider appaiono assai sottostimate se si assiste alla tesissima scena nella quale un intellettuale come Karl Steiner, che sta di fronte ad un attonito Haider, prende con le mani tremanti dalla tasca un tampone inchiostrato e su un foglio bianco, sotto la sua firma, mette l'impronta del pollice dopo averla intinta nell'inchiostro, così come la destra haideriana vorrebbe fare con tutti gli stranieri. O infine, come in *Nero di vongole* di Alessandro Gaeta, nel quale gli operai decimati dai tumori per gli scarichi inquinanti del petrolchimico di Venezia riescono a ottenere un processo e a far luce su una impressionante vicenda che negli Stati Uniti avrebbe avuto la forza di diventare film e qui rimane sottotraccia, tra le notizie che non fanno più notizia. Fatti, solo fatti, che il disincanto di certa televisione ha infilato nel dimenticatoio. E quando arrivano con *Sciuscià* c'è chi, dopo, scrive alla redazione: «Non sapevo», «Vorrei saperne di più», «Ma siete davvero sicuri che sia accaduto?».

Note

1 Tutte le citazioni riportante nel testo derivano da colloqui diretti con gli interessati.

Parte terza

Il punto di vista[1]

*Ansano Giannarelli**

Il contesto

Il "punto di vista" – citato esplicitamente come tale o considerato implicitamente – è questione permanente delle "teoriche del film"[2] che si sono sviluppate fin dalla nascita del cinema, insieme ad altri aspetti che con esso hanno fortissime connessioni: l'"oggettività" del "reale fotografico", l'inquadratura, il montaggio, ecc. C'è pertanto su questi aspetti una vastissima bibliografia, prodottasi in cent'anni, lungo tutto il sec. XX, che vale la pena di seguire non solo nelle nuove pubblicazioni, ma anche di "rivisitare" periodicamente, per verificare tra l'altro le innovazioni, le omissioni, gli "accantonamenti", le prevalenze dovute alle mode culturali, e via dicendo. È un problema teorico-pratico che m'interessa da tempo, insieme ad altri[3], e sul quale in questa sede cercherò d'intervenire con una serie di sintetiche osservazioni, che costituiscano una sorta di "agenda di lavoro" per approfondimenti collettivi o personali.

In questo volume degli *Annali,* dedicato al rapporto tra immagini filmiche e lavoro, m'interessa innanzi tutto fare qualche osservazione su tre questioni:

– la prima riguarda i modi in cui una struttura come un archivio audiovisivo (specifico e connotato come l'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico) si pone il problema della produzione audiovisiva;
– la seconda è relativa ad analisi condotte sui modi di rappresentazioni audiovisive del lavoro;
– la terza (tra l'altro molto concreta e "pratica") è quella della necessità di un approfondimento dei modi con cui utilizzare il "punto di vista" nella rappresentazione del lavoro.

Come un archivio audiovisivo si pone il problema della produzione

In una concezione tradizionale che consideri gli archivi soltanto come organismi che hanno unicamente il compito di conservare documenti[4] già esistenti, può apparire singolare accennare ai modi in cui produrre nuova documentazione, nel nostro caso nuove immagini filmiche.

---

* Regista e saggista, Presidente della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico

Ma noi, fin dall'inizio della nostra costituzione, vent'anni fa, e forse proprio per la specificità dei film che costituiscono la maggioranza del nostro patrimonio, abbiamo sempre pensato innanzi tutto a un archivio in cui la conservazione dei documenti esistenti, di quelli raccolti e salvati, insomma, fosse una funzione fondamentale della loro diffusione e quindi della loro conoscenza[5]; ma abbiamo anche sempre concepito un archivio che si ponesse il problema della produzione continuativa di documentazioni filmiche, i quali un giorno dopo la loro realizzazione diventano documenti "storici", per così dire, o comunque interessanti per un archivio[6]. Quindi, la produzione di nuovi film è stata costantemente un obiettivo che l'Archivio audiovisivo ha tenuto presente in tutti questi anni: anche se naturalmente con tutte le difficoltà inerenti alla produzione, dall'individuazione delle priorità tematiche ai costi e ai problemi organizzativi. Paola Scarnati di questa esigenza è da sempre uno dei sostenitori più convinti, e ha cercato e cerca con grande tenacia le forme applicative più diverse perché ci siano risultati continuativi nella realizzazione: attraverso iniziative dirette dell'Archivio, attraverso accordi con altre strutture operanti in quest'ambito, attraverso scambi, ecc.[7].

La nostra particolare attenzione verso questo aspetto si basa anche sulla *costatazione negativa della forte diminuzione, dalla fine degli anni Settanta, della documentazione audiovisiva sulle questioni sociali, politiche, economiche dell'Italia*, che esprima posizioni della sinistra nella sua generalità, da quella più moderata a quella più radicale, dai sindacati ai movimenti: che abbia pertanto un punto di vista intenzionale e individuabile.

Le ragioni di questo fenomeno sono complesse. Alcune sono prettamente politiche e nazionali, generali e specifiche: la scomparsa dei movimenti, la delega dell'informazione audiovisiva da parte della sinistra agli apparati pubblici come la Rai, le illusioni sulla riforma del servizio pubblico e insieme sul fenomeno delle Tv private, la crisi complessiva della sinistra e del Partito comunista, che aveva avuto su questo terreno un ruolo molto importante nei decenni precedenti. Altre sono più collegate alla complessiva ristrutturazione del sistema dell'informazione televisiva verificatasi nel mondo (in Italia si è manifestato nella forma della macro-anomalia della Tv berlusconiana), che ha introdotto modifiche molto forti nelle forme della produzione e del consumo d'informazione e di spettacolo audiovisivi: ma di questo accennerò nelle conclusioni di questo scritto.

Sui modi di rappresentazione audiovisiva del lavoro

Considerando il periodo – dalla metà degli anni Settanta alla fine del secolo, almeno in Italia – in cui si è manifestato il fenomeno generale e

complessivo di diminuzione quantitativa di una produzione audiovisiva che sia espressione delle classi subalterne attraverso le sue articolazioni, appare evidente come esso ha "colpito", per così dire, in modo particolare appunto il *tema del lavoro*.

La sfida per l'egemonia planetaria economica e politica (incarnata, negli ultimi vent'anni, da figure ormai simboliche a livello mondiale come Reagan e Thatcher, e a livello italiano come Craxi) si è conclusa per ora con la vittoria di un sistema di alleanze economiche tra i paesi industrializzati sotto la guida degli Usa. Ciò è avvenuto anche grazie a un'offensiva culturale mondiale sviluppata strategicamente, che è riuscita a mettere in un angolo *il lavoro come valore*, proponendone altri, radicalmente diversi: la competitività, il denaro, il successo, il profitto dell'impresa, l'individualismo, lo svuotamento dei rapporti collettivi di lavoro. Sono questi alcuni dei fondamenti ideologici di un modello di "primo mondo" del quale si vuole ribadire un carattere quasi metastorico; sono valori che si vorrebbe imporre anche agli altri mondi (secondo, terzo, quarto...), attraverso tanti tipi di pressione, in primo luogo la "globalizzazione" (maschera dell'*americanizzazione*); sono valori proposti anche alle classi subalterne perché li facciano propri abbandonando quelli ormai considerati "tramontati", se non addirittura "morti": cosicché è sostanzialmente riuscito il tentativo di "convincere" persino chi lavora che il suo ruolo fondamentale non è quello del "lavoratore-produttore" (con la sua storia e identità, con la dignità che ciò comporta anche come individuo, con la sua natura antagonistica nel rapporto di lavoro), bensì del consumatore: si lavora per guadagnare e quindi poter consumare.

Con il sostegno di molte forze intellettuali (tra le quali gioca un ruolo non indifferente buona parte della categoria giornalistica operante nella carta stampata e nei mass-media), questa "cultura" diffonde il senso comune che la ricchezza nasce dai mercati finanziari, non è più prodotta dal lavoro, di cui infatti si teorizza la fine, lanciando addirittura lo slogan "la fine del lavoro" (insieme a quello sulla "fine della storia" e ad altri analoghi). Ci sono emblematici simboli televisivi di questo: a parte l'alluvione di telequiz con vincite di denaro, si pensi soprattutto alle varie "borse" (da Wall Street a Milano) presenti come notizie quotidiane nei Tg; invece, quasi mai una parola o un'immagine su eventi quotidiani che riguardano il lavoro, ma anche la vita stessa degli esseri umani, come gli incidenti, le morti, i ferimenti, o su un fenomeno permanente com'è quello del lavoro minorile[8], questi episodi drammatici non "fanno notizia", come se si trattasse di fatti simili a quello usato come esempio tipico per il "non fare notizia" (*un cane morde un uomo):* deve accadere proprio un episodio eccezionale – appunto analogo a quello di *un uomo che morde un cane* – per trovare visibilità. È chiaro che anche in un processo come questo si manifestano profonde contraddizioni, sulle quali però c'è un in-

tervento collettivo carente, perché stentano a manifestarsi nuove forme organizzate, capaci anche di autocritica rispetto al passato.

È naturale invece che il tema del lavoro sia centrale nell'attenzione di un archivio come il nostro. Da un esame delle nostre iniziative su questo tema specifico (mi riferisco a ricerche, convegni, rassegne, produzioni audiovisive, formazione, ecc.) nei venti anni della sua esistenza, emerge un quadro chiaro di quanti aspetti sono stati affrontati, all'inizio anche in modo disordinato, ma poi sempre più con l'obiettivo di individuare i punti-chiave, i nodi[9], anche perché una maggiore presa di coscienza significherebbe una probabilità in più di predisporre interventi che correggano le tendenze negative sviluppatesi negli ultimi anni.

La nostra attenzione si è concentrata nelle ultime occasioni su alcuni punti. Li riassumo sinteticamente:

– *scarsità di film sul lavoro*: questo come dato generale della storia dell'audiovisivo (cinema e televisione), indipendentemente dalle epoche, dalle nazioni, dai generi (fiction[10]/non-fiction), dalle committenze;

– scarsità accentuata (nella produzione audiovisiva con committenza "di sinistra", soprattutto degli ultimi anni) *di tematiche specifiche*: lavori non riconosciuti, lavori "inventati", il lavoro casalingo femminile, il lavoro a domicilio[11]; salute e lavoro, sicurezza e lavoro, ambiente e lavoro[12];

– prevalenza di documentazione filmica *sul lavoro agricolo e industriale* (più visibile, più dinamico, più esplicito nel modo in cui si manifesta) rispetto a quello *terziario* (meno visibile, meno visualizzabile, meno "spettacolare") sia tradizionale sia nuovo, derivante dallo sviluppo delle nuove tecnologie;

– scarsità di film sul vero e proprio *processo produttivo* nella produzione audiovisiva con committenza "di sinistra" (partiti, sindacati, movimenti, ecc.) rispetto ai prodotti che trattano di *lotte, scioperi, manifestazioni, proteste*, ecc.[13];

– *assenza di sistematicità* nella raccolta di testimonianze audiovisive con i protagonisti del lavoro[14];

– decisa prevalenza *della committenza aziendale* nella documentazione audiovisiva specifica dei processi produttivi (un fenomeno che ha assunto nel tempo definizioni diverse, dal cosiddetto "cinema industriale" alla "comunicazione d'impresa");

– *carente elaborazione sul "punto di vista"* (e su questo tornerò più avanti);

– *scarsità di repertori e cataloghi sulla materia*: e a questo proposito è evidente l'esigenza di un recupero della memoria dei film sul lavoro in un grande catalogo internazionale, con annessa bibliografia[15].

Naturalmente, in queste analisi, per ricercare le cause delle caratteristiche negative sopra accennate nella rappresentazione audiovisiva del la-

voro, sono stati individuati elementi diversi, almeno per quanto riguarda l'Italia (ma sarebbe interessante un confronto su scala europea a questo proposito), che provo anche in questo caso a riassumere:
– sfiducia culturale nell'immagine documentaria; preferenza per l'immagine come veicolo per lo spettacolo; preferenza storica a sinistra per la parola[16];
– scarsa considerazione del problema del "punto di vista"[17].
– difficoltà di reperimento delle risorse economiche necessarie a un'attività finalizzata alla documentazione, in certi casi svincolata dal progetto per un determinato prodotto finito[18];
– difficoltà di accesso al lavoro per le cine-videocamere (committenza padronale a parte);
– problemi oggettivi di "visibilità" di determinate forme di lavoro.

Questi accenni agli "aspetti problematici dei modi di rappresentazione audiovisiva del lavoro" non hanno certamente alcun carattere né esaustivo né definitivo: vorrebbero contribuire a individuare quella sorta di "agenda" cui ho accennato all'inizio, anche per offrire spunti alle possibili collaborazioni internazionali che stiamo cercando di sviluppare con l'iniziativa ormai pluriennale degli *Archivi audiovisivi europei* specializzati in storia del lavoro e del movimento operaio[19]. Appaiono infatti quanto mai opportune e necessarie verifiche nei diversi paesi, per individuare analogie e differenze, eventuali convergenze operative, ipotesi di suddivisione di campi d'indagine, elaborazioni di progetti su scala europea.

Il punto di vista

«Punto di vista: quello dal quale viene osservato l'oggetto; fig. modo particolare d'intendere o di valutare una realtà. Dal suo punto di vista ha ragione»[20].

"Punto di vista" e lavoro. Come osserva, il contadino non proprietario, la terra piena di sassi, da arare, e come la osserva il contadino proprietario, e come la osserva il proprietario tout court, che non la lavora? E come queste tre tipologie di "uomini economici" osservano il grano raccolto su quella terra? Come osserva, l'operaio, il forno dove si forma l'acciaio, o il semilavorato sul quale sta intervenendo con una macchina fresatrice, e come osservano l'uno e l'altro il direttore della fabbrica o del reparto o il proprietario dell'azienda? Come osserva, il tecnico di computer, lo schermo sul quale le sue dita fanno apparire scritte veloci e rapide immagini grafiche, alternando tastiera e mouse, e come lo osserva il dirigente d'azienda, o addirittura il capo della multinazionale da cui dipendono tecnico e dirigente, e che esamina i risultati delle elaborazioni informatiche in collegamento telematico? Quali sono le posizioni espresse dai rappresentanti sindacali e da quelli padronali, in un serrato confronto su rinnovo contrattuale, su investimenti, su sicurezza, su rapporto tra industria

e ambiente? In questi esempi, ci sono due situazioni di lavoro "visibile" (quello contadino e quello industriale), una "a scarsa visibilità" (quello informatico), una in cui di per sé non c'è alcun segno di lavoro (eppure anche quello di rappresentante sindacale o di padrone è un "mestiere": ma qui l'astrazione è massima).

In un'equivalenza tra "osservare" e "vedere", l'"oggetto" che è davanti a loro è lo stesso, ma i soggetti diversi lo "vedono" in modo differente perché il modo di considerarlo non è "oggettivo"[21], dipende, appunto, dal "punto di vista".

Oggettivo e obiettivo. "Oggettivo" è sinonimo di "obiettivo", nella sua forma di aggettivo, e per il suo significato primario ed etimologico. In ottica, invece, l'obiettivo (sostantivo) è un sistema centrato e convergente di lenti «destinato a fornire dell'oggetto una immagine reale, capovolta, ingrandita o impiccolita, a scopo di osservazione o di fotografia»[22]. L'obiettivo è un componente essenziale dello strumento fotografico e quindi della macchina da presa, e poi della telecamera[23]. La registrazione di immagini in movimento "passa" attraverso l'"obiettivo": è in primo luogo su di esso che si basa il linguaggio filmico, è grazie a esso che si produce l'unità minima linguistica, *l'inquadratura*[24].

Ma l'"obiettivo" della cine-video-fotocamera è "oggettivo"? Può esserlo? La risposta è immediatamente intuitiva. No, non è "oggettivo", non può esserlo per sua stessa natura. Sceglie nello spazio il punto di osservazione, "seleziona" lo spazio da registrare, può "muoversi" nello spazio. In due immagini filmiche realizzate autonomamente da due individui diversi, la probabilità che esse siano identiche è pressoché vicina allo zero. Nella "rappresentazione" iconica, anche se realizzata con strumentazioni che tecnicamente consentono un'identità, c'è quindi sempre un punto di vista.

Riprendendo gli esempi fatti sopra, ed esasperando le analogie, se gli occhi che guardano sono gli "obiettivi" di una cine-videocamera e ciò che vedono, tra un battito di ciglia e l'altro, è come un'*inquadratura*, forse il *montaggio*[25] è l'elaborazione mentale che i diversi soggetti compiono partendo da ciò che vedono, e collegandolo con altre immagini, pensieri, ricordi, emozioni.

Il punto di vista è pertanto un elemento centrale di un linguaggio, come quello filmico, che *esclude di per sé l'oggettività* (uno degli pseudoconcetti più diffusi, spacciato per dato democratico), che è *soggettivo-selettivo* anche nella sua fase centrale, che è la registrazione delle immagini (l'inquadratura) e naturalmente poi nella loro elaborazione (il montaggio). Differenti rappresentazioni iconiche possono anche avere punti di vista con elementi in comune, ma non possono essere sostanzialmente identiche. Così come non esiste un essere umano identico a un altro (a parte le ipotesi un tempo fantascientifiche e oggi attuali di clonazione).

Nella tradizionale manifestazione filmica "sequenziale", il punto di vista *è sempre di chi fa il film: chi ne decide inquadrature e montaggio*. Talvolta, chi fa il film non si pone in modo consapevole, durante la registrazione delle immagini, il problema del punto di vista. Ecco che allora il linguaggio, e con esso lo stesso punto di vista, si fa confuso, generico, approssimativo. *Un punto di vista consapevole impone la preventiva coscienza di esso*.

Il punto di vista ha un'importanza determinante sotto un altro aspetto, anch'esso di primaria importanza, qual è quello del *rapporto tra prodotto e spettatore*, le cui possibili forme dovrebbero ormai essere divenute acquisizioni comuni tra tutti coloro che operano da tempo in quest'ambito, ma anche da chi vi si sta affacciando: invece ho spesso la sensazione che le cose non stiano così. Temo che ci sia una sorta di rimozione permanente rispetto al modo in cui la questione è stata correttamente posta in passato, quando si sono rilevate le differenze di atteggiamenti e di reazioni che un prodotto culturale – dinamico come il cinema, o prima il teatro – può indurre nello spettatore.

Proprio attraverso la sapiente utilizzazione di meccanismi che sono insieme strutturali, tecnico-linguistici e psicologici, la tendenza dominante nella produzione audiovisiva è sempre stata quella di indurre lo spettatore a *identificarsi* con ciò che sta vedendo, e quindi inevitabilmente con il punto di vista di chi fa il film. Naturalmente questa è una tendenza dominante nella fiction. L'identificazione è consentita da una posizione della cine-videocamera attraverso la quale favorire la simulazione di una presenza vera e propria dello spettatore "accanto" alla rappresentazione (o "messa in scena": il campo visivo registrato): magari con una posizione di osservazione non usuale per lo spettatore (si pensi per esempio alle riprese dall'alto: ma il "miracolo" della gru innalza anche lo spettatore sopra la scena rappresentata). C'è una specifica forma d'inquadratura che esalta al massimo l'identificazione, ed è la cosiddetta "soggettiva": l'obiettivo della cine-videocamera diventa in quel caso gli occhi dello spettatore, di ciascun spettatore e quindi di tutti gli spettatori, che provano l'emozione addirittura di partecipare, movendosi, a quella che è in realtà una finzione scenica, ma che proprio per questo meccanismo cessa di essere finzione e diventa realtà vissuta. La realtà virtuale non è una scoperta delle nuove tecnologie informatico-visive, bensì la massima esasperazione di una condizione sperimentata in cent'anni di cinema e Tv.

Al meccanismo dell'identificazione si oppone, da una posizione decisamente minoritaria, quello che tende a mantenere lo spettatore cosciente del suo stato, quindi osservatore esterno, non coinvolto ma *estraniato*, attivo e critico e non passivo ricettore. È una tendenza che produce sicuramente una situazione più complessa, che incontra maggiori difficoltà di applicazione, che tenta, in un'ampia gamma di sperimentazioni, di non

rinunciare all'intreccio tra razionalità, passioni ed emozioni, cercando di evitare l'arroccamento in un atteggiamento esclusivamente intellettuale ma rifiutando l'esclusiva visceralità nel rapporto utente-immagine.

Attualmente, a livello mondiale, non c'è nemmeno da fare il confronto tra il predominio della prima tendenza e la marginalità della seconda: l'intero sistema dominante della comunicazione usa la sperimentata tecnica della marginalizzazione per indurre a pensare che un problema accantonato non esista più (tecnica oggi applicata a tante altre questioni anche molto più importanti).

Naturalmente, se il punto di vista è quello di chi fa il film, si ripropone sempre il problema di chi sia chi "fa un film". E a questo proposito si ripresentano questioni aperte, perché è impossibile "chiuderle" (o rimuoverle):
– prodotto individuale e/o collettivo[26];
– organizzazione del lavoro;
– poteri del capitale e del lavoro tecnico-intellettuale;
– "prodotto" e "opera";
– produzione artigianale e/o industriale.

E quindi, realisticamente, c'è da considerare il potere fortissimo *della committenza*, che in genere coincide con chi investe il capitale nella produzione. La committenza tende per sua stessa natura a imporre il suo punto di vista, sia pure filtrato e interpretato da chi fa il film (da coloro che fanno il film). Sotto questo profilo, credo che sarebbe di grande interesse un'attenta comparazione tra film di documentazione del lavoro di committenza sindacale e film sullo stesso tema di committenza padronale. Da qualche osservazione già fatta, emergono dati di grande interesse, che inducono a una seria riflessione[27].

Approfondire questi aspetti, riprenderne l'esame dopo una lunga latitanza anche teorica, a me sembra essenziale; anche perché il rapporto stretto esistente tra tecnologia e linguaggio filmico (piani, campi, movimenti) assume aspetti nuovi in rapporto alle nuove tecnologie di registrazione delle immagini e alla loro possibile influenza proprio sul linguaggio, e comunque su ciò di cui stiamo trattando, e cioè la documentazione del lavoro: basti pensare alle telecamere digitali, alla miniaturizzazione delle attrezzature di registrazione, alle amplificazioni possibili della luminosità.

C'è un altro aspetto da considerare.

Nei testi teorici che si occupano del "punto di vista", esso è stato affrontato soprattutto nella considerazione di quella specificità linguistica del cinema che è il montaggio. Meno frequente mi sembra l'analisi del punto di vista in quella che nel linguaggio filmico è l'unità minima linguistica: l'inquadratura. Questo dato, già messo in rilievo anche autorevolmente[28], è probabilmente dovuto alla circostanza che i documenti fil-

mici sono sempre stati presi in considerazione soprattutto nella loro forma di "prodotti finiti". A questo proposito c'è anche da rilevare che un documento audiovisivo – oltre che nella forma di *prodotto finito*, vale a dire di prodotto che ha percorso tutte le fasi del processo produttivo (progettazione, riprese, montaggio, edizione) – può presentarsi anche nella forma di *prodotto non finito*. È questa una distinzione che sarebbe bene si diffondesse nelle diverse pratiche di catalogazione audiovisiva, perché essa consente di "governare" meglio un campo di prodotti ai quali finora è stata data poca attenzione[29]. Una circostanza forse particolare ci ha indotto a considerare con particolare attenzione questa tipologia, anche sotto l'aspetto della catalogazione. Infatti nell'Archivio audiovisivo sono conservati documenti su supporto pellicola – risalenti in prevalenza agli anni Sessanta-Settanta – i quali non hanno mai superato la fase della ripresa, non sono stati cioè selezionati e trasferiti, attraverso la pratica tecnica e linguistica del montaggio, in film finiti, terminati, editati (con titoli di testa e di coda, con colonna sonora missata), ma sono restati sostanzialmente come bobine di pellicola uscite dalla cinecamera, sottoposte allo sviluppo e alla stampa, tutt'al più "ripulite" dei fotogrammi bianchi o sovraesposti dell'inizio e di fine della ripresa. Sotto il profilo catalografico, per questi documenti si era dovuto ricorrere al "titolo assegnato", cioè deciso dal documentalista sulla base del tema trattato, o dell'evento documentato[30].

Questi "prodotti non finiti" nascevano dalla decisione dell'Unitelefilm – la società di produzione legata alla sinistra politica e sindacale italiana, con un diretto riferimento sostanziale se non formale con il Pci – di effettuare documentazioni cinematografiche di eventi politici e sociali che erano ignorati dagli apparati audiovisivi dominanti e dominati dalla Dc (cinegiornali prima, poi i telegiornali della Rai). In questo modo si accumulava una "materia prima" disponibile e utile per realizzare i "prodotti finiti" di informazione e di propaganda che alimentavano i circuiti alternativi della diffusione di film. Ciò avveniva in molti casi: e allora la documentazione "non finita" in un certo senso "scompariva" come tale, proprio perché selezionata e utilizzata, e assumeva quindi (anche sotto il profilo della catalogazione) il titolo del film "prodotto finito", titolo che era riportato anche nei contenitori di "tagli e scarti". Ma in tanti altri casi il "prodotto non finito" restava tale: e come tale è entrato poi a far parte del patrimonio donato alla Fondazione Archivio audiovisivo.

Ho voluto dare spazio alla descrizione di questa particolare forma di documento filmico perché la sua considerazione mi consente di indicare un aspetto da approfondire ancora a proposito del punto di vista. Infatti, nella fase di registrazione di eventi o di temi (e quello del lavoro rientra pienamente tra essi), ci si può trovare in due alternative.

La prima è quella di *effettuare le registrazioni nel quadro di un pro-*

getto di montaggio, e quindi nell'ipotesi finale di un prodotto finito; in questo caso è evidente che la produzione di inquadrature può e deve (dovrebbe) avere una preventiva consapevolezza, almeno di massima, almeno "teorica", del montaggio di quel prodotto, in modo da attuare nella registrazione un punto di vista che poi trovi conferma e approfondimento durante l'elaborazione della fase di montaggio. Intendiamoci, la difficoltà relativa al rapporto tra "inquadratura" e "punto di vista" esiste comunque anche in questo caso (che comunque è quello finora prevalente). Ma c'è la previsione di una successiva fase in cui possano essere effettuati accostamenti che rafforzano ciò che la singola inquadratura ha inteso rappresentare.

La seconda alternativa è quella di *effettuare le registrazioni senza un progetto di montaggio*, ma esclusivamente per raccogliere e accumulare una documentazione che possa essere materia di studio e analisi così com'è, nella sua interezza e totalità e natura di "prodotto non finito", oppure essere in seguito usata in successivi progetti di film a base di archivio, che non hanno però alcun rapporto con la fase della registrazione delle immagini. In questo caso il problema del punto di vista si pone in modo ancora più complesso e le difficoltà inevitabilmente aumentano, perché il punto di vista dovrebbe manifestarsi nell'inquadratura singola e in ogni caso nella documentazione complessiva di quell'evento o di quel processo o di quel fenomeno (di quel lavoro), il quale però si presenta con un'unità di tempo-luogo che costringe a fare i conti con essa, perché la condizione è diversa da quella in cui il montaggio può agire su queste due coordinate, modificandone la stessa essenza, creando nuovi parametri spazio-temporali.

Prendo qui di seguito in considerazione alcuni aspetti problematici (soprattutto sotto forma di interrogativi) di questa seconda alternativa, anche perché essi si pongono comunque a proposito della prima. Mi rifaccio, tra gli esempi fatti sopra, al più *visibile e dinamico* tra essi, quello di operai addetti al lavoro industriale, in una fabbrica meccanica[31]. Parto da alcune ipotesi preliminari magari anche astratte o utopistiche, ma che mi consentono di affrontare il nucleo del problema: e quindi simulo una situazione produttiva in cui la committenza assicura il massimo di libertà nella scelta del punto di vista, e anche l'azienda in cui sarà effettuata la documentazione filmica non pone limiti né divieti. Nella documentazione filmica che si vuole fare, si "starà dalla parte" degli operai, essendo in sintonia politica con le loro posizioni collettive sull'organizzazione del lavoro e le elaborazioni sindacali riguardo agli aspetti normativi ed economici; ma è opportuno sottolineare che questa "condivisione" non significa automaticamente "mettere a disposizione"[32] in modo acritico le proprie competenze tecnico-intellettuali: si *agirà quindi nella singola autonomia soggettiva, anche in modo critico, appunto dal*

"punto di vista" di chi esegue la registrazione, che terrà conto, nei limiti del possibile, del "punto di vista" dei soggetti dei quali si vuole documentare con le immagini il lavoro.

Come inquadrare l'operaio alla macchina?

Con un campo visivo "medio" che consenta di vedere insieme la sua figura, l'azione che compie, la macchina che usa, o con un primo piano del suo volto e con un particolare degli occhi prima e poi delle mani, e con quest'ultimo registrare anche in particolare l'operazione che compie?

In che modo risolvere il problema, che spesso s'incontra, della mancanza di spazio dove potersi collocare, con la cine-videocamera, frontalmente davanti a chi lavora[33]?

Come utilizzare i possibili movimenti della cine-videocamera per "scoprire" il "fuori campo", effettuando forse in questo modo collegamenti contestuali?

Quale durata dare ai singoli piani, per quanto tempo riprendere i movimenti microfisionomici dei volti, i battiti delle palpebre, gli spostamenti delle pupille, i gesti delle mani (spesso chi usa la cine-telecamera ha una percezione deformata del tempo, anche in rapporto al campo visivo che osserva, a ciò che vi si verifica dentro; e poi è condizionato da una concezione culturale dominante della velocità come unico valore da esaltare)?

Può aiutare l'uso di "soggettive" simulate per rendere visivamente il senso della ripetitività del lavoro, la successione di minuti e ore nel tempo orario giornaliero e il suo rapporto con gli anni (considerando tra l'altro lavori non di catena, ma il cui processo produttivo dura mesi: per esempio, la costruzione di una nave), il disagio e l'adattamento del corpo alla condizione necessaria per compiere quel determinato lavoro, l'attenzione necessaria per evitare rischi e pericoli al proprio corpo, alle proprie mani?

Può essere utile per queste esigenze anche il ricorso a tipici procedimenti filmici, come il rallentamento, l'accelerazione, la sfocatura, la deformazione consentita da certi obiettivi?

E ancora, in che modo eseguire movimenti della cine-videocamera nello spazio? Panoramiche e zoom sul cavalletto, carrelli sugli appositi strumenti, a mano o a spalla, con la steadycam? Il movimento a mano fa sentire di più la presenza della cine-videocamera di quello eseguito con le apparecchiature che escludono movimenti del campo visivo collegati con i movimenti del corpo di chi riprende?

Come realizzare una "soggettiva" dell'operaio che si sposta in un reparto? Usare un obiettivo che consenta di avere a fuoco tutto ciò che appare nel campo visivo, o invece (o anche) passare da immagini a fuoco a immagini sfocate, cercando di mettere in evidenza oggetti, persone, colori, che abbiano un significato per lui, una "prevalenza" nella sua osservazione, la quale si relaziona a un ambiente che conosce bene per pratica quotidiana?

E il suono? Oltre a quello in sincrono durante la ripresa, sono utili documentazioni sonore di ambiente generale, di "dettaglio" (macchina per macchina, zona per zona del reparto)?

E le parole? Non parlano mai, gli operai di una fabbrica, durante il lavoro? E vale la pena di raccogliere anche videotestimonianze o interviste, durante lo stesso lavoro (quando sia possibile[34]), oppure attendere gli operai negli spogliatoi, o davanti alla fabbrica, creando comunque un rapporto con il luogo di lavoro?

Come ho anticipato sopra, sono soltanto alcuni dei possibili interrogativi (in qualche caso perfino retorici). Ma – approfondendo la riflessione – a me sembra che sia comunque necessario re-introdurre la *considerazione del montaggio* anche in questo caso: nel senso cioè di elaborare previsioni preventive le quali colleghino la registrazione delle singole inquadrature con i possibili montaggi che con esse (e soltanto con quelle raccolte, non con altre diverse) possono essere composti. Credo che in questo caso il "progetto di montaggio" di un film debba essere previsto secondo più possibilità, in modo da effettuare riprese che consentano montaggi diversi: per spiegarmi, la registrazione di inquadrature di lunga durata consente montaggi lenti o veloci, il contrario consente una sola soluzione (montaggi veloci). Ritengo che sia da riconsiderare maggiormente anche il montaggio interno, ossia la registrazione di inquadrature che abbiano una propria articolazione in piani e campi (attraverso movimenti di panoramiche, zoom, carrelli[35]), che possano essere usate così come sono state registrate, oppure tagliandole e ricomponendole con il montaggio esterno in un nuovo discorso filmico.

Una parte di queste considerazioni può valere, nella sostanza, anche per quello che ho definito come lavoro meno visibile, meno visualizzabile, meno "spettacolare": il terziario sia tradizionale sia nuovo, derivante dallo sviluppo delle nuove tecnologie. Ma in questo caso le difficoltà crescono oggettivamente in modo esponenziale, per la frequente carenza oggettiva di manifestazioni visive, riguardanti in particolare proprio la produzione di beni immateriali. Se recuperiamo l'esempio fatto di un tecnico di computer al lavoro davanti a uno schermo, sul quale appaiono scritte e immagini, la complessità della rappresentazione visiva ci appare in tutta la sua evidenza. Ed è un esempio che può moltiplicarsi, perché riguarda moltissime forme di prevalente lavoro tecnico-intellettuale svolto usando appunto le tecnologie informatico-telematiche: e viceversa c'è quanto mai urgenza di "documentare" con le immagini innovazioni anche radicali riguardanti il modo di produzione, l'ambiente, il rapporto tra lavoro individuale e lavoro collettivo, una manualità ridotta spesso al movimento di una mano su una tastiera o su un *mouse*.

Abbiamo davanti processi di lavoro soprattutto mentali da un lato ed elettronici dall'altro, distinti ma integrati. Per mostrare l'elaborazio-

ne elettronica forse c'è la possibilità di un nuovo uso della grafica animata (in parte sperimentata proprio in film aziendali delle industrie elettroniche tra il Settanta e l'Ottanta), ma come fare per le elaborazioni che avvengono nel sistema cerebrale dei neuroni e delle sinapsi? È soltanto una coincidenza che, a quello che mi risulta, nella grande galleria delle immagini filmiche dinamiche non ci sia nulla di equivalente alla straordinaria espressività riguardante proprio il "lavoro del pensiero" incorporata nella pietra immobile di una scultura come *Le Penseur* di Rodin[36]?

Forse c'è da prestare qualche attenzione anche a un'altra circostanza, e cioè che alcune forme di lavoro professionale hanno invece un'ampia presenza nella produzione audiovisiva: basti pensare a professioni come quelle del medico o dell'avvocato, proprio perché il loro agire (un intervento medico d'urgenza o un'arringa in un processo), in cui si manifesta il loro lavoro intellettuale, ha una tale visibilità, anche spettacolare, da averli fatti diventare materia per serie Tv di centinaia di telefilm (una forma seriale tipica della fiction Tv).

Questa osservazione ne suggerisce un'altra. Si ripete spesso che il documento filmico che più "rappresenta" l'essenza del lavoro fordista è *Tempi moderni* (1936) di Chaplin: cioè un'opera fiction. Non mi sto repentinamente convertendo in un seguace della tendenza – maggioritaria – che sostiene la superiorità della fiction. Voglio però insistere sulla necessità di una *maggiore considerazione unitaria del rapporto che con la rappresentazione del lavoro hanno entrambe le modalità della fiction e della non-fiction*, perché questo può aiutarci ad affrontare il problema di come usare immagini dinamiche accompagnate da suoni per trattare del "lavoro ad alta difficoltà di visualizzazione", quello prevalentemente finalizzato alla produzione di oggetti immateriali. Proprio partendo dalla consapevolezza che il confine tra fiction e non-fiction è quanto mai labile, sarebbe conveniente una rinnovata attenzione ai problemi specifici del linguaggio filmico. Qual è l'equivalente, in una ripresa "documentaristica", delle forme scenografiche e recitative esasperatamente *non veristiche* che connotano per esempio il citato *Tempi moderni*[37]? Mi viene subito in mente la deformazione antinaturalistica di immagini riprese con forti grandangolari o teleobiettivi spinti[38], al posto degli obiettivi più simili, come angolo di visione, all'occhio umano, predominanti nell'uso corrente. È indispensabile, io credo, reagire all'appiattimento linguistico introdotto nella produzione filmica da decenni di degrado coincidenti con l'importanza crescente assunta dagli apparati Tv, che tende a imporre la mera *riproduzione* della realtà, nelle forme apparentemente più "naturali" (proprio per indurre il massimo dell'identificazione); e quindi è quanto mai urgente riapprofondire in primo luogo le questioni relative alla minima unità linguistica del

film, l'inquadratura, alle conseguenze che le derivano dal «carattere analitico-documentario (e in tal senso "concreto") del fotogramma»[39].

Ma insieme, e contemporaneamente, c'è da riaffermare, mi sembra, la *funzione insostituibile del montaggio:* non solo nel senso del montaggio di materiali analoghi, realizzati nello stesso luogo, sullo stesso tema, nella stessa situazione produttiva (queste condizioni connotano anche il montaggio interno all'inquadratura), bensì anche in quello più ampio di "giustapposizione" di immagini filmiche anche del tutto diverse, che appunto nel loro "incontro" manifestano valori significanti e concettuali più ampi rispetto a quelli che hanno nella loro singolarità. E non si tratta soltanto di una riaffermazione, quanto di riproporre l'approfondimento di una specificità linguistica sulla cui crescita e maturazione c'è stata un'indubbia influenza negativa di forme proprie della *parola*, come la letteratura o il giornalismo (che hanno riguardato rispettivamente la fiction e la non-fiction).

Punto di vista e multimedialità

Un'ultima breve considerazione – in questo discorso che non prevede alcuna conclusione, ma anzi semmai la proposizione di un'apertura di analisi e di confronto – scaturisce dalla necessità di tenere presente anche un nuovo "oggetto", ancora fortemente indefinito (soprattutto nel senso comune), qual è la *produzione multimediale*.

L'interconnessione informatica tra più linguaggi – nei quali io sono sempre convinto della centralità di quello delle immagini in movimento e dei suoni – influirà inevitabilmente anche sulla natura delle singole immagini-inquadrature; si consideri il peso che assumeranno nel prodotto multimediale la videografica (movimento di immagini grafiche e di parole), anche tridimensionale, e poi la stessa immagine virtuale totalmente "costruita" informaticamente.

Ma anche per il punto di vista si apre un panorama ancora più ampio, per la definizione di nuove forme di montaggio, dal momento che la forma tipica di uso del prodotto multimediale, la cosiddetta "navigazione", mette in crisi il criterio tradizionale della con-sequenzialità.

È probabile che si moltiplicheranno diverse *forme finite dei prodotti*, anche in rapporto alla diffusione di massa di tecnologie di alta qualità e allo sviluppo di una *cultura interattiva*; e quindi acquisterà maggior valore la documentazione raccolta e non elaborata, composta da singole inquadrature che possono essere considerate come "unità minime informative"; e si porrà con maggiore forza il problema del dare un senso a queste singole inquadrature attraverso il punto di vista, in modo che esse non siano generiche, intercambiabili, ma contengano quel "senso" che le rende espressione di un modo di concepire i rapporti sociali, il lavoro e il suo valore, la creatività.

Conclusione

Per individuare e approfondire il punto di vista di qualsiasi documento filmico, è essenziale la sua analisi con un approccio necessariamente interdisciplinare: estetica, semiologia, storia (sociale, economica, politica, delle tecniche, ecc.), antropologia, sociologia, psicologia. Purtroppo, però, non è frequente l'attenzione a questo aspetto (forse ancora una volta per la rimozione diffusa di simili problematiche). In particolare, sarebbe utilissimo ampliare la ricerca sui modi di rappresentazione del lavoro, con più estensione e profondità di quanto sia avvenuto e avvenga. In questo quadro, appaiono pertanto opportune ulteriori *osservazioni*, all'interno di una struttura come l'Archivio audiovisivo e di altri organismi che si occupano in particolare del cinema documentario, *sui modi in cui oggi si manifesta nel mondo la produzione di immagini in movimento, in modo particolare per quanto riguarda tutto l'immenso settore della non-fiction*. È pertanto augurabile che faccia un passo avanti la discussione, che sembra riprendere, sul significato concettuale oggi del *film documentario*, e di altre forme non fiction come il réportage, il telegiornalismo, ecc. A questo proposito occorre a mio avviso tenere conto di nuovi elementi nel quadro generale. Mi riferisco alle forme sempre più numerose in cui si manifesta la non-fiction nelle reti televisive (basti pensare ai modelli tipo "real Tv", i quali si avvalgono spesso anche di materiali registrati da sistemi televisivi a circuito chiuso e da singoli *videoamatori*[40]), che così diffondono anche una interpretazione culturale dello stesso concetto di documento audiovisivo non fiction. Mi riferisco al rinnovato incremento della pratica individuale di registrare eventi, grazie alla diffusione delle telecamere digitali, un fenomeno che si manifesta di nuovo anche all'interno di gruppi e movimenti, soprattutto giovanili: un esempio tipico è quello relativo alla documentazione delle manifestazioni contro la globalizzazione che sono iniziate a Seattle (e a questo proposito probabilmente oggi un problema da porsi è quella di una organizzazione che consenta la conoscenza, la reperibilità e la conservazione di ciò che si produce e che rischia la dispersione): che tra l'altro resta molto spesso proprio nel suo stadio di *prodotto non finito*. Così come un'altra questione da approfondire, proprio in relazione al panorama attuale, è quello delle tematiche comunque poco affrontate o addirittura sostanzialmente escluse dalla documentazione audiovisiva, quale che sia la fonte produttiva.

Tutto questo riguarda sicuramente il tema del lavoro. E indica a mio avviso una prospettiva di lunga durata e di grande impegno per portare un contributo di chiarezza.

Note

1 Una parte di questo scritto è stata utilizzata come relazione introduttiva al tema *Il lavoro inafferrabile: documentarne la storia e le sue attuali dimensioni*, nella sessione *Archivi audiovisivi europei del lavoro: un secolo di storia operaia* del convegno *Il lavoro come appare e come si rappresenta*, tenutosi il 9 e 10 ottobre 2000 a Bologna, promosso dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, dall'Istituto per il lavoro (Ipl) e dalla Fondazione regionale Pietro Seveso.
Il "punto di vista" che esprimo in questo scritto, anche se personale, è naturalmente collegato con il lavoro che svolgo nell'Archivio audiovisivo: e quando mi capita di usare il "noi", non è un "pluralis maiestatis", ma esprime proprio elaborazioni collettive avvenute nel tempo.
Mi scuso preliminarmente per l'uso abbondante di note, alcune delle quali anche lunghe. Ma ciò dipende dalla necessità che avverto di accompagnare il discorso principale con citazioni, riferimenti, "deviazioni", precisazioni, ecc.), collocate anche graficamente su un livello inferiore. Dietro questa mia preferenza-esigenza di una complessità espositiva c'è forse la stessa spinta che mi porta a considerare con particolare attenzione la multimedialità, proprio per la sua ricchezza linguistica, per le tante "finestre" che consente di aprire, per l'interattività che teoricamente implica.
Naturalmente il ricorso alle note comporta il rischio, in una lettura che le trascuri, di una perdita di "passaggi" anche importanti. È un rischio che soltanto l'attenzione del lettore può evitare.

2 A proposito del termine "film". Per una serie di ragioni che sarebbe lungo esporre, non poche delle mie convinzioni sono assolutamente minoritarie, se non addirittura individuali, rispetto a quelle dominanti nel senso comune ma anche in molte posizioni culturali. E questo mi costringe inevitabilmente a precisazioni ripetitive. Così, prima di adoperare la parola "film", per evitare di essere frainteso sono costretto a sottolineare ogni volta che uso questo termine nel senso definito dalla Fiaf (Fédération Internationale des Archives du Film), come «una qualsiasi registrazione di immagini in movimento (animate), con o senza accompagnamento sonoro, qualunque ne sia il supporto: pellicola cinematografica, videocassetta, videodisco od ogni altro processo conosciuto o da inventare»: e quindi senza alcuna gerarchia di generi, durate, supporti. Il film fiction di novanta minuti su supporto pellicola destinato prioritariamente alla sala cinematografica è soltanto una delle possibile forme di film.
Da sottolineare, in questa definizione, il termine "registrazione", invece di quello di "ripresa", più tradizionalmente usato a proposito della tecnologia cinematografica, mentre l'altro si riferisce a tutti i possibili sistemi tecnologici e relativi supporti. Userò prevalentemente il termine "registrazione", riservando quindi la parola "ripresa" al sistema "pellicola-cinecamera".

3 Mi riferisco per esempio al concetto di "struttura" (sul quale condussi un seminario nel 1989 alla Escuela internationale de cine y Tv a Cuba), o sulle conseguenze che multimedialità e interattività hanno sul montaggio sequenziale (questioni su cui sono intervenuto in diverse occasioni). Su questi temi intendo continuare a svolgere un lavoro di approfondimento, anche in dimensioni più ampie di quelle che può avere uno scritto come questo, che considero quindi una tappa di un percorso analitico-esplorativo.

4 "Documento", "opera", "prodotto". Anche per questi termini è sempre opportuno un chiarimento. Da molte parti si parla soltanto di "prodotto": e indubbiamente ne scaturisce una concezione esclusivamente "mercantile" e "merceologica" dell'attività culturale; da altre parti si propone invece una incompatibilità tra "prodotto" e "opera", in una visione culturalmente pre-benjaminiana. Sono tendenze ambedue presenti nell'area culturale della sinistra di tutti i tipi, e a mio avviso determinano una debolezza profonda nell'elaborazione sia teorica che di politiche culturali concrete. Anche qui, per quel che mi riguarda, il termine "prodotto" indica esattamente il risultato di un processo di produzione, e quindi di un'attività umana, in cui è forte tra l'altro la funzione tecnologica; configurandosi anche come "documento" innanzi tutto di quel processo, di quell'attività. In quanto tale, un "prodotto" filmico incorpora sempre lavoro e capitale, e trasforma materia prima, usando leggi che governano il mondo fisico. Certo, è un prodotto con sue caratteristiche particolari, perché la sua essenza è immateriale, dal momento che le immagini che contiene comunicano idee, emozioni, concetti, valori, ideologia. Certo, alcuni di quei prodotti possono attingere la sfera dell'arte, e allora si addice loro il termine più appropriato e più aristocratico di "opera": ma sempre di "prodotti" si tratta, prima di tutto: anche perché l'attribuzione di "opera" (si badi: sottintendendo "d'arte") si sa bene quanto sia soggettiva, e quanti errori a questo proposito siano stati compiuti, e quante revisioni siano avvenute. Così, un prodotto o un documento filmico o audiovisivo non è sempre anche opera d'arte, anzi lo è assai di rado, mentre un "film-opera d'arte" è sempre anche un "prodotto", un "documento". Anche qui ho il conforto della Fiaf, che tra i propri obiettivi indica quello di "... promuovere la raccolta e la conservazione delle pellicole, in quanto *opere d'arte e/o documenti storici*" (il corsivo è mio). Ho usato e rielaborato in questa nota e nella nota 2 concetti contenuti in un mio scritto precedente, *La descrizione del film*, in *Il documento audiovisivo: tecniche e metodi per la catalogazione*, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico e Regione Lazio-CARL, 1991.

5 Fin dall'inizio Zavattini esplicitò questo carattere a proposito del nostro archivio: «... è un archivio più del presente che del passato, e i materiali valorosamente raccolti non stanno là nelle scaffalature in una indeterminata attesa, diventando cioè sempre più archivio, secondo il vecchio vocabolario, ma sono invece percorsi da una viva impazienza di entrare nella dialettica odierna delle lotte democratiche, di contribuire a creare una informazione più libera fin dalla sua radice». Sulla questione ricordo anche un seminario, *Modello d'archivio audiovisivo* svoltosi proprio agli inizi della vita dell'Archivio audiovisivo, nel 1981, i cui atti sono purtroppo esauriti da tempo, e quindi consultabili soltanto nella biblioteca della Fondazione.

6 Per i documenti audiovisivi, la distinzione tra "archivio corrente" e "archivio storico" si pone in maniera diversa rispetto a quelli cartacei. Appena realizzati, quelli audiovisivi sono inventariati e catalogati, e la loro datazione è soltanto uno degli elementi anagrafici.

7 Ricordo in proposito il saggio di P. SCARNATI, *La ricchezza dell'Archivio*, e tutta la sezione *Forme produttive: interrogativi e risposte*, in *Annali della Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Vent'anni*, II, Roma, 1999. Ripren-

dere il discorso nel presente volume, significa anche dare continuità e sviluppo all'approfondimento di aspetti su cui ci sono già stati in precedenza contributi interessanti e positivi per un dibattito.

8 È di questi giorni la presentazione di un volume da parte della Cgil che sintetizza una ricerca, dalla quale emerge il drammatico aspetto di un fenomeno che riguarda in Italia almeno 400.000 minori tra gli 11 e i 14 anni, i quali in varie attività (bar, stazioni di benzina, commercio, artigianato, officine e cantieri) lavorano spesso più di otto ore al giorno, per il 50% dei casi con compensi mensili che variano dalle cento alle quattrocentomila lire. Anche questa è Italia: un'Italia di due-trecento anni fa, quando il dramma del lavoro minorile durante la prima rivoluzione industriale forniva la materia per i romanzi di Dickens o i saggi di Engels. È con un fenomeno come questo convive la *new economy*. L'aspetto che colpisce di più è però il silenzio su tutto ciò: delle istituzioni come della comunicazione multimediale.

9 Per una ricostruzione del quadro, è utile l'indicazione analitica delle attività della Fondazione contenuta nei materiali informativi: dépliant illustrativi, riassunti nelle appendici degli *Annali*, ecc. È stato compiuto in questo modo un lungo lavoro di elaborazione nel corso degli anni, che ha avuto un primo momento collettivo di verifica in un seminario apposito organizzato nel mese di febbraio 2000 presso la Cgil nazionale sul tema *La documentazione del lavoro* (in quell'occasione è stata rinnovata la convenzione tra l'Archivio audiovisivo e la Cgil, pubblicata in questo volume, che ha consentito una rinnovata attenzione del sindacato ai problemi della rappresentazione e documentazione audiovisiva del lavoro). Molti dei temi che emergono da tutto ciò sono inoltre presenti in diversi dei saggi che fanno parte di questo III volume degli *Annali* della nostra Fondazione.

10 Fiction: qui la nota rischierebbe di diventare lunghissima, se si volesse tentare un approfondimento del termine. Chiarisco che non lo uso – come si fa da parte di alcuni – con esclusivo riferimento alla diffusione televisiva: estremizzando, per me connota tutta la produzione filmica in cui l'evento da registrare è addirittura organizzato esclusivamente per essere registrato: nella maggioranza dei casi ricorrendo alla presenza di attori professionisti, eterodiretti (e quindi anche truccati, vestiti, ecc. secondo le esigenze del progetto) e all'ambientazione in spazi appositamente allestiti (con scenografie predisposte esclusivamente per lo scopo) o comunque adattati e trasformati. Esiste peraltro, sulla base di questa delimitazione, una quantità di casi ambigui, in misura maggiore e minore: e questa ambiguità (termine al quale in questo caso non attribuisco una valenza negativa) investe fortemente, a mio avviso, anche gran parte del cinedocumentarismo tradizionale.

11 Recentemente nel nostro Archivio è stata compiuta un'operazione di recupero riguardante le riprese di un prodotto non finito, sul lavoro a domicilio a Carpi, in Emilia, girato all'inizio degli anni Settanta da Bernardo e Giuseppe Bertolucci. È sintomatico che il film progettato poi non sia stato ultimato, ed è viceversa stupefacente quanta anticipazione ci sia negli interventi e nelle testimonianze delle lavoratrici rispetto agli sviluppi successivi dell'organizzazione del lavoro (fino a quelli attuali). Dalle riprese abbiamo estratto recentemente una sintesi, a cura di G. Albonetti, e stiamo cercando

di concordare, nella stessa cittadina di Carpi, un progetto produttivo che paragoni la situazione agli inizi degli anni Settanta con quella di oggi.

12 Su questo aspetto svolgeva in Italia una meritoria attività un Centro di documentazione dell'Usl 10 di Genova, diretto da un nostro garante, Andrea Tozzi. Un'esperienza che poi si è interrotta nel quadro di una controriforma che ha sostanzialmente ridotto l'iniziativa dell'autorità sanitaria pubblica nella prevenzione dei rischi sul lavoro. Nel corso di anni di ricerca, fu costruita una prima base catalografica e fu raccolta un'ampia documentazione audiovisiva, descritti e sintetizzati in varie pubblicazioni e in una videoantologia, tutte indicate dal titolo *Immaginare la salute*. Ricordo anche due iniziative produttive su questa materia alle quali l'Archivio audiovisivo ha partecipato, *SOS pesca* (1993), di A.GIANNARELLI e *Mai più* (1995), di F. PULLANO, quest'ultimo sul più grave incidente sul lavoro avvenuto in tempi recenti in Italia, quello nel porto di Ravenna.

13 In una ricerca svolta dall'Archivio audiovisivo nel 1989 per il Cnel, dal titolo *Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale*, Giovanni Cesareo sottolineava «... lo scarso numero di immagini di rappresentazione diretta dei processi lavorativi» e la circostanza che «... al lavoro industriale ci si riferisce... in termini ideologici e politici, ma piuttosto di rado in rapporto alle organizzazioni dei processi, agli aspetti tecnologici, ai riflessi diretti e indiretti delle modalità di lavoro». Una sintesi del rapporto finale di quella ricerca, curata da G. Boursier, è pubblicata in questo volume.

14 Non mi risulta che, tra i diversi film sul tema del lavoro, esista qualcosa di simile a quella stimolante operazione di memoria collettiva che ha fatto per esempio A. PORTELLI, con il volume *Biografia di una città*, *Terni 1830-1985*, Torino, Einaudi, 1985. Le vicende della società siderurgica Terni sono raccontate attraverso testimonianze orali raccolte tra gli operai della fabbrica, in una narrazione storica che esprime il "punto di vista" dei lavoratori (pur attraverso la mediazione dell'autore, che comunque "sta dalla loro parte"). Alcuni degli operai intervistati da Portelli sono i protagonisti di videotestimonianze raccolte da giovani filmmaker (tra cui alcuni figli di testimoni) al termine di un corso di formazione organizzato nel 1992-93 a Terni, nel quadro di numerosi progetti (elaborati e in parte realizzati) dall'Archivio audiovisivo relativi a quella città, dove la nascita di un "Videocentro" prometteva sviluppi che poi non ci sono stati, per precise responsabilità politiche.

15 Ci dovrebbe essere anche questo tra gli obiettivi di una rete degli archivi audiovisivi europei collegati con i temi del lavoro e della storia del movimento operaio.

16 Il film *Gramsci, la forma della memoria* (1998), di P. ISAJA e M. P. MELANDRI, realizzato dal nostro Archivio, è un'analisi delle immagini fotografiche dinamiche e fisse riguardanti questo grande personaggio della cultura e della politica italiana: e una delle osservazioni che emergono, anche in un caso come questo, è la scarsità quantitativa di immagini. Quando lo abbiamo presentato, una storica che fa parte del nostro Archivio, Chiara Daniele, ha sottolineato il dato culturale della priorità gerarchica che la sinistra tradizionale ha sempre riservato, storicamente, al documento cartaceo.

17 Sempre nella ricerca Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale, citata, Ce-

sareo rilevava: «... c'è da pensare che non si prendesse nemmeno in considerazione che le immagini di questi processi colte dalla parte del sindacato mettessero in luce aspetti e problemi diversi da quelli che la parte aziendale era interessata a sottolineare».

18 Su questo aspetto, che implica un riferimento alla distinzione tra "prodotto finito" e "prodotto non finito", tornerò più avanti per i problemi specifici che esso presenta in rapporto al "punto di vista".

19 Questo progetto dell'Archivio audiovisivo si è sviluppato attraverso un triennio, dal primo convegno internazionale del 20-21 novembre 1998 a Roma (cfr. *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Atti del convegno internazionale di Roma, 20-21 novembre 1998*, a cura di A. MEDICI, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000), al seminario del 27-28 settembre 1999 sempre a Roma (in collaborazione con Eurovisioni), e all'incontro del 9 ottobre 2000 a Bologna, cui ho già fatto riferimento nella nota 1. Quest'ultimo incontro dovrebbe aprire una fase operativa concreta, che prevede la creazione di un sito Web comune e una prima ricerca sperimentale e simbolica riguardante i documenti audiovisivi in Europa sul tema del Primo maggio.

20 Definizione tratta da G. DEVOTO-G. C. OLI, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1993.

21 «... estraneo a qls. possibilità di intervento o di interpretazione da parte dell'individuo», *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

23 La realizzazione digitale di immagini informatiche può fare a meno degli apparati tecnici ottico-meccanici o ottico-magnetici che incorporano gli obiettivi, ma essi continuano a essere alla base delle informazioni d'ingresso negli elaboratori che consentono poi la campionatura numerica dei punti che compongono un'immagine.

24 La definizione di "inquadratura" che nella didattica ho riscontrato come la più comprensibile è quella (uso diverse fonti) di "registrazione con un inizio e una fine ma *senza interruzioni*".

25 Per il "montaggio" invece l'approccio, anche didattico, è più complesso: lo definisco di solito (ancora sintetizzando) come "l'accostamento (giustapposizione) di due inquadrature, con il risultato di produrre un'immagine mentale nuova, diversa, terza rispetto alle due che la determinano".

26 Non voglio aprire, a questo proposito, il problema del ruolo dell'"autore"nella produzione audiovisiva e multimediale, ma semplicemente ricordare l'esistenza di un'altra questione quanto mai complessa, intricata, controversa.

27 Mi riferisco ad alcuni film realizzati negli anni Sessanta nell'ambito del cosiddetto "film industriale", dei quali la committenza coincideva con l'industria pubblica, so-

prattutto quella petrolifera e meccanica, che consentì agli autori chiamati a dirigerli non solo la sperimentazione di modalità realizzative impensabili nella produzione di cortometraggi dell'industria cinematografica tradizionale, ma anche un punto di vista che esprime una diversa concezione delle cosiddette "relazioni industriali": in rapporto al modo in cui si descrive anche la condizione operaia, il lavoratore diventa una figura protagonista del processo produttivo, soprattutto in termini visivi, e non è più una figura marginalizzata. Esempio simbolico, sia pure d'eccezione, è *L'Italia non è un paese povero* (1959), commissionato dall'Eni a Joris Ivens.

28 Cito per tutti S.M.Ejzenštejn, ricordando tra gli altri il suo scritto *Il montaggio nel cinema della ripresa da un unico punto*, in S. M. EJZENŠTEJN, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 11-127. Lo scritto esordisce proprio rilevando l'«attenzione assai minore all'elaborazione delle questioni connesse con il problema della *composizione dell'inquadratura...*», pag. 11.

29 Si vedano le regole di catalogazione Fiaf per gli archivi di film, tradotte per la prima volta in italiano nel volume *Il documento audiovisivo* ecc., citato. In esse questa tipologia di documento filmico è presa in considerazione soltanto marginalmente, al punto *1.5.2.4, Non montato*.

30 L'assegnazione dei titoli, fatta prima dell'introduzione della catalogazione informatica, ha determinato tra l'altro la conseguenza di documenti con titoli molto simili, se non addirittura identici, per l'impossibilità di una segnalazione automatica di questa evenienza e per la difficoltà di ricorrere alla ricerca comparativa tra schede approntate in tempi lontani. Oggi, il nuovo software adottato dall'Archivio audiovisivo per la catalogazione segnala al documentalista l'eventuale identità di un titolo assegnato, consentendo quindi l'immediata correzione.

31 Come ho accennato nell'introduzione al primo convegno internazionale *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia*, «c'è un rapporto forte fra questo nuovo linguaggio filmico che nasce da una tecnologia e il lavoro, e gli uomini e le donne che lavorano, e le macchine del lavoro. I primi film – brevissimi, un minuto di proiezione – sono persino simbolici: l'arrivo di un treno in una stazione, l'uscita di operaie da una fabbrica; sono immagini documentarie, il loro autore che è uno degli inventori del cinema, uno dei primi registi che è anche un industriale, Lumière, è il nome simbolico al quale si fa riferimento proprio per una delle modalità che poi il cinema svilupperà, quella appunto documentaristica, e che oggi in una nuova definizione – non-fiction – si contrappone all'altro ramo, quello fiction, facendo risalire il film di fantasia a un altro dei padri fondatori del cinema, cioè a Méliès». A. GIANNARELLI, *L'obiettivo del convegno*, in *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Atti del convegno internazionale di Roma, 20-21 novembre 1998*, cit., pag. 46.

32 Si potrebbe dire che il "punto di vista " con il quale si vuole convergere, nel documentarlo, sia quello del lavoro dipendente: ma questo a mio parere oggi si manifesta come un'eccessiva semplificazione. Intanto perché ci sono profonde diversità nei livelli di coscienza con i quali è vissuto il lavoro dipendente, nelle diverse categorie lavorative; e poi perché lo sviluppo delle nuove tecnologie implica la considerazione di posi-

zioni di "lavoro autonomo intellettuale" che può essere anche considerato come una forma mascherata di "lavoro dipendente", ma che in certi casi, soprattutto nel lavoro intellettuale creativo, manifesta caratteri diversi e nuovi.

33 Questa è certamente una ragione per la quale in molti dei film del cosiddetto "cinema industriale", l'operaio alla macchina è ripreso di spalle, con la camera a fianco in modo da registrare le operazioni che sta eseguendo appunto nell'uso dell'attrezzatura per quella determinata fase di produzione. Oggi il problema sarebbe superabile ricorrendo agli obiettivi situati al termine di fibre ottiche snodabili: una possibilità peraltro più teorica che pratica, dato il carattere specialistico di una simile tecnologia. Comunque, questo modo di inquadrare mette in evidenza proprio il "punto di vista", in questo caso quello aziendale: al quale interessa il lavoro ma non il lavoratore; e infatti, anche quando è possibile un'inquadratura frontale, spesso il volto dell'operaio è escluso dal campo di ripresa.

34 Ricordo in un film, *Toscana regione anno 5* (1975), di K. GASS, una straordinaria descrizione del proprio lavoro, della fatica, dei rischi di malattie, di soddisfazione per la riuscita di un'operazione complessa, fatta da un soffiatore di vetro di un'industria, dove il ritmo delle parole era dettato dal periodico soffio nell'apposito cannello. Il film – realizzato dalla Defa della Repubblica Democratica Tedesca con la collaborazione della Regione Toscana – ebbe anche una versione italiana, con modifiche sia di montaggio sia della colonna sonora, che curai io, ma che non fu mai diffusa per contrasti politici tra i partiti di maggioranza al potere nella Regione.

35 I carrelli possono essere realizzati sulle apposite attrezzature (con o senza i relativi binari), ma anche a mano (con o senza steadycam), opporre utilizzando apparecchiature spesso presenti in ambienti di lavoro agricoli e soprattutto industriali.

36 Dovrebbe rappresentare Dante nell'atto di pensare appunto alla sua creazione. Ma, come in altre opere di Rodin, l'opera trascende il riferimento specifico per assumere un valore generale di rappresentazione visiva – nel linguaggio materiale, tridimensionale e immobile delle forme della pietra – di pensieri ed emozioni umane.

37 La giusta considerazione del film di Chaplin ha però messo nell'ombra un'altra opera straordinaria sotto questo profilo, come *A' nous la liberté* (1932) di R. CLAIR, anch'essa con caratteri astratti e surrealistici nelle scenografie e nella sceneggiatura stessa.

38 In *Analisi del lavoro*, un mio film documentario del 1972, sul lavoro femminile nell'industria elettronica, sono presenti riprese che hanno questo carattere di forte "deformazione" rispetto alla "naturalità" del reale. Preziosa fu la collaborazione in quel caso degli operatori Ugo Adilardi e Luigi Verga, e di Antonio Vergine (che proveniva dal cinema sperimentale italiano), autore anch'egli di riprese con una cinepresa Bolex Paillard.

39 G. DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1960. Tutto il paragrafo sul cinema di questo testo, nella sua estrema sinteticità, è – dovrebbe essere – materia di

riflessione e approfondimento, per la ricchezza in larga parte ancora inesplorata delle sue indicazioni.

40 Si sta verificando la possibilità, auspicata da Zavattini fin dal 1942!, di «*impadronirsi del mezzo con un costo così esiguo da metterlo alla portata di molti degli individui, come la carta, l'inchiostro, la plastilina, i colori: introdurre nelle case pellicole e obiettivi come la macchina da cucire*» (il corsivo è tutto mio). C. ZAVATTINI, *Un minuto di cinema*, in ID., *Polemica col mio tempo. Cinema, comunicazione, cultura, società* (a cura di M. ARGENTIERI), Milano, Bompiani, 1997. Sulla modernità di Zavattini in rapporto a questo tema, si veda il mio saggio *Un cinema se...*, in *Cinenotizie in poesia e prosa. Zavattini e la non-fiction*, Torino, Lindau, 2000.

L'ombra del lavoro

Gabriele Polo[*]

Nei primi sei mesi del 2000, il 75% degli "ingaggi" lavorativi sono stati effettuati utilizzando le innumerevoli forme di contratti a tempo determinato: part-time (pochissimi), in affitto e a termine (tantissimi). Questi gli orizzonti del lavoro dipendente, cui bisognerebbe aggiungere tutte le forme di prestazione su commissione, cioè quei lavoratori che impropriamente vengono definiti "indipendenti" (collaborazioni coordinate e continuative, partite Iva), l'immenso mare del sommerso (lavoro nero) e il crescente numero di finte cooperative (che in realtà sono vere e proprie aziende in cui vigono gli stessi rapporti di dipendenza di una Fiat piuttosto che di una Zanussi).

Basterebbe quel dato percentuale per indicare quanto sia cambiato il mondo del lavoro e quanto sbagliato sia il termine "atipico" con cui viene indicato il lavoro non a tempo indeterminato; in realtà il tempo determinato e la relativa precarietà sono diventati la forma tipica dei nuovi "ingaggi" (e uso la parola "ingaggio" perché lascio volentieri ai propagandisti di governo l'asserzione "posti di lavoro" – ché questi lavoratori vivono in un "non luogo" – mentre il termine "assunzioni" suona semplicemente ridicolo per chi sa di avere di fronte a sé un lavoro che presto finirà).

Paradossalmente – o, meglio, ideologicamente – questa nuova dinamica del mercato del lavoro viene assunta come dimostrazione della *fine del lavoro*, col pretesto che si è spezzato il legame tra la vita di ognuno e il sicuro (magari non gradito, ma certo) ancoraggio con un mestiere, una professione. La realtà è un'altra, quella di una frantumazione del lavoro in mille diverse condizioni, che non riduce il peso del lavoro nella società e nell'accumulazione della ricchezza (il numero delle persone al lavoro nel mondo continua ad aumentare), ma lo trasforma in un angoscioso peso soggettivo. Semmai, quello che è in crisi non è il lavoro, ma la speranza di emancipazione attraverso di esso. E questo non significa che la società si sia liberata dai vincoli del capitalismo e del lavoro salariato, ma che il capitalismo ha conquistato tutta la società, ha ridotto a pura merce l'attività che distingue gli uomini dagli

* Giornalista e saggista

animali (almeno per il momento). Mai come oggi, la previsione marxiana è stata più vera.

Perché e come è successo? Ciò che oggi tutti vediamo è il frutto di un ventennale percorso, che si avvia agli inizi degli anni Ottanta e ha i suoi luoghi d'origine nel mondo anglosassone, nell'Inghilterra della Thatcher e negli Usa di Reagan. Da lì la spinta a ridurre il lavoro a semplice variabile delle imprese (cancellandone i diritti e ogni forma di contrattazione, cioè di indipendenza dal capitale) si è diffusa in tutto il mondo occidentale. La parola d'ordine, in quegli anni, fu mobilità: le imprese dovevano essere libere di licenziare per poter riaccumulare ricchezza, il processo di rilancio industriale si doveva fare sbarazzandosi del lavoro. In questo, c'è stata una vera e propria rivoluzione rispetto al fordismo: per la prima volta la produttività doveva crescere diminuendo il numero degli occupati (non aumentandolo), avvalendosi delle nuove tecnologie – che diminuivano la necessità di forza lavoro nelle grandi imprese – e accompagnando il tutto con politiche finanziarie che puntavano a far diventare redditizi anche i sistemi di *welfare* (si pensi alla sostituzione della previdenza pubblica con i fondi pensione). Per poter rendere concreto questo processo furono necessarie vere e proprie guerre sociali e altrettante sconfitte dei movimenti sindacali (i controllori di volo americani sostituiti dai militari, i minatori inglesi cancellati, gli operai della Fiat cassintegrati, solo per fare gli esempi più noti); poi fu necessaria un'impostazione della spesa sociale completamente subalterna ai vincoli di bilancio, spostando sempre più sulla finanza il luogo in cui far fruttare i capitali prodotti dall'industria; l'informatica diventava la nuova frontiera delle merci ricche, per paesi che tagliavano mano d'opera, spostando nei luoghi poveri del mondo la produzione di quelle merci sempre necessarie ma che davano pochi profitti perché merci povere. Il risultato dell'era della mobilità fu un progressivo smantellamento di tutte le rigidità – cioè dei diritti – che l'era fordista aveva portato con sé (quando il capitale era costretto a mediare con il lavoro) e il crearsi di un mercato "libero" delle braccia. Così alla fine del secolo XX il mondo del lavoro è ritornato a essere molto simile a quello della prima industrializzazione, con milioni di "lavoratori liberi" (cioè privi di vincoli e di garanzie) che potevano essere liberamente utilizzati dalle imprese. È a quel punto che la parola d'ordine è diventata "flessibilità", cioè non più l'essere spostati da un posto all'altro, ma essere privi di un posto e in perenne corsa per conquistare un ingaggio privo di alcuna garanzia. Una corsa competitiva che ha riprodotto tra i lavoratori la competizione globale delle imprese su un mercato sempre più difficile e ristretto. Essendo poi la competizione principalmente sui costi, il prezzo di vendita della forza lavoro si è abbassato (e con essa il potere contrattuale dei lavoratori) e il peso politico delle associazioni sindacali è diventato quasi irrilevante, anche perché – dopo le sconfitte degli anni Ottanta – esse, per so-

pravvivere, hanno abbracciato gli assi portanti dell'ideologia liberista, accettando tutte le compatibilità, e hanno sempre più trovato la loro ragione d'essere nel riconoscimento istituzionale, non nella rappresentanza di interessi. In paesi come l'Italia, poi, la competizione sui costi è stata ancor più spietata in relazione alla povertà dei prodotti: abbandonata la competizione sulle merci ricche, sono rimasti quei prodotti a basso valore aggiunto, che hanno accentuato la tendenza a competere attraverso la compressione del costo del lavoro e non attraverso la ricerca e l'innovazione (che è stata tutta finalizzata al processo, cioè ai costi, e non al prodotto, cioè alla qualità delle merci). La flessibilità, cioè la precarietà, sta tutta dentro questo panorama, in un circolo vizioso che, mentre abbassa il costo del lavoro e la sua qualità, costringe le aziende a competere sempre più per la sopravvivenza e per profitti a breve termine, abbandonando l'ipotesi progressista.

Oggi un numero sempre più crescente di lavoratori sono privi di garanzia, non sanno immaginarsi un futuro se non quello di sperare di essere l'uno su mille "che ce la fa". Sempre più sospesi nel vuoto dell'incertezza, i lavoratori sono anche indotti a vergognarsi di quella loro condizione, e in particolare chi svolge le mansioni più umili tende a oscurare se stesso, in corrispondenza dell'oscuramento dei diritti e del lavoro stesso che predica l'ideologia dominante. La precarietà e la frantumazione riempiono la vita quotidiana delle persone: viene loro descritto un mondo di occasioni e di libertà che non corrisponde alla loro vita, si parla tanto di professionalità e di formazione ma sono costretti a inseguire un lavoro qualunque pur di entrare nel mercato. L'unica libertà reale è quella delle imprese, che ormai hanno a disposizione un'enorme quantità di formule per procacciarsi la mano d'opera. E, contemporaneamente, questa precarietà viene messa in contrapposizione con le ultime sicurezze di chi gode di un lavoro a tempo indeterminato, per smembrare anche queste attraverso una strisciante guerra sociale tra poveri.

Per capire un po' di questa nuova composizione del lavoro e del suo mercato bisogna partire dalle condizioni di vita, oltre che dai numeri, che spesso rischiano di offuscare la sostanza. E, magari, esaminare qualche esempio concreto[1], che sarà anche parzialissimo rispetto ai grandi numeri, ma che qualche spunto lo dà. Prendiamo in esame le due figure cardine della nuova composizione del lavoro subordinato, le "collaborazioni coordinate e continuative", per quanto riguarda l'emisfero formalmente "indipendente" e il lavoro in affitto, per l'emisfero dei "dipendenti".

L'unico criterio che permette di farsi un'idea sull'estensione delle "co.co.co" (così vengono abbreviate le collaborazioni coordinate e continuative) è quello previdenziale. Con la riforma Dini del 1995 queste nuove figure sono state inquadrate ed è stato loro imposto un versamen-

to all'Inps del 12% sulla retribuzione lorda per entrare a far parte del sistema pensionistico pubblico. Attraverso questa forma di censimento, sappiamo che nel '99 il "popolo del 12%" è composto da quasi due milioni di persone, poco meno dell'8% degli occupati a livello nazionale, ma concentrati soprattutto al Centro-Nord. La maggioranza (85%) è costituita da "collaboratori puri", cioè da persone pagate a ritenuta d'acconto, che non possiedono partita Iva e non sono iscritti ad albi professionali. Sono soprattutto giovani dai 25 ai 40 anni. Vi troviamo i mestieri più vari, moltissime professioni tradizionali – amministratori di condominio, insegnanti, ingegneri, avvocati – ma buona parte dei "collaboratori" al momento di iscriversi all'Inps preferiscono non specificare la propria professione. La caratteristica comune è quella di una condizione giuridica di autonomia, che permette alle aziende committenti di poter contare su una grande flessibilità nelle prestazioni, senza i vincoli e i costi contributivi del lavoro dipendente. Frequenti sono i casi di collaboratori costretti a diventarlo dopo essere stati licenziati o alla fine di un contratto a tempo determinato. È il caso di T. M., 38 anni, impiegata amministrativa che sintetizza così la propria vicenda: «Prima ero una dipendente di questa stessa società, poi mi hanno fatto capire che se volevo continuare con loro, la "collaborazione continuativa" era quella che mi proponevano. Così ora svolgo le stesse mansioni di prima, ma senza le tutele di prima. Sarei anche contenta di fare la coordinata continuativa ma di fatto sono una dipendente. L'instabilità, i pagamenti irregolari, incidono sulla mia vita personale. È un rapporto di lavoro che in teoria ti lascia libera, in realtà no»[2].

La vera indipendenza è quella delle imprese committenti, basata sulla temporaneità del rapporto di lavoro. Su un campione di oltre 200 uomini e donne iscritti al fondo Inps, il 28% possiedono un contratto da due settimane a sei mesi, il 16% fino a un anno, il 24% fino a due anni. Per quanto riguarda l'orario di lavoro la grande maggioranza ha un orario simile al mondo del lavoro dipendente e svolge la propria attività nei locali delle ditte committenti.

Lucilla F., torinese, 32 anni, una laurea in scienze naturali, dal '97 è una "co.co.co.". Dopo anni di lavoretti a termine viene ingaggiata da un'azienda che si occupa di valutazioni d'impatto ambientale, per un anno con una retribuzione netta di 1.500.000 mensili. Il contratto di consulenza non prevede alcun legame diretto con l'azienda committente, né spaziale, né temporale. Lucilla potrebbe lavorare a casa sua e negli orari che desidera, all'azienda deve garantire solo la consegna delle schede che censiscono l'impatto ambientale di progetti infrastrutturali, nei tempi previsti e seguendo le regole prefissate. Ma lei preferisce seguire gli orari dei dipendenti dell'Assessorato all'ambiente della Regione, frequentarne gli uffici, utilizzarne le strutture informatiche; è il suo modo per conser-

vare un senso di realtà, per poter dare ordine alla propria attività, individuare una cesura tra il lavoro e il tempo libero ed evitare che tutto si confonda. Il nuoto in piscina, il teatro, il cinema, le serate con il fidanzato devono avere un tempo proprio, anche fisicamente separato da quello del lavoro.

Dopo il primo contratto, un secondo, della stessa durata e dello stesso tipo; e poi una terza "collaborazione" per informatizzare tutti i dati ambientali della regione e renderli accessibili al pubblico. Stesso rapporto di lavoro, stesso reddito, stessa relazione con l'attività. Non fosse per i pagamenti un po' in ritardo e per la scadenza contrattuale ogni fine anno («quando si avvicina, c'è sempre un po' di panico per il dopo»[3]) le sembrerebbe di essere una normale dipendente della regione Piemonte. Invece non ha alcuna relazione, se non quella spaziale, con le persone con cui condivide le giornate in ufficio. Lei fa solo riferimento a un tutor e ai responsabili del progetto per cui lavora, i quali rispondono al consorzio cui l'amministrazione regionale ha appaltato il lavoro. È solo un terminale di una catena fatta di tante stazioni di lavoro: una volta eseguita la mansione, "il pezzo" passa ad altri, lei non decide niente, è solo un'esterna.

Eppure Lucilla è molto legata al suo lavoro, lo considera quasi un privilegio, perché si occupa, bene o male, di cose attinenti alla sua formazione e ai suoi interessi. Il problema non è tanto lo stipendio («è un po' basso in assoluto, ma è anche abbastanza rispetto a quello delle persone che lavorano nel mio stesso ufficio»), bensì le garanzie, le tutele («c'è una sensazione terribile di solitudine: i naturalisti non hanno un albo, non so chi potrebbe tutelarmi»). Così l'impiego fisso diventa l'unico obiettivo credibile da perseguire, al di fuori di quello non vede altro che offra sicurezza, nemmeno nuovi studi, corsi di formazione, possibilità di aprire attività in proprio: «Attualmente – conclude – desidero unicamente che l'azienda per cui lavoro mi assuma a tempo indeterminato». Rispettare i tempi di consegna previsti dal committente, fare al meglio il proprio lavoro, dimostrarsi disponibile: i mezzi per raggiungere quel fine sono gli stessi di sempre.

Nel mondo del lavoro dipendente è l'interinale lo strumento più usato per assoldare forza-lavoro. Sono i lavoratori in affitto, che vengono raccolti sul mercato delle braccia da apposite agenzie di cui diventano "dipendenti" a tempo determinato per essere collocati nelle imprese che hanno bisogno di qualche mese di lavoro. Da quando è stata varata la legge che "regolamenta" il lavoro interinale, nel 1997, sono sorte decine di agenzie – che hanno già la loro Confindustria, la Confinterim, presieduta dall'ex sindacalista Enzo Mattina – che sfruttano questa forma legale di intermediazione di manodopera, per piazzare qua e là disoccupati e giovani alla ricerca del primo ingaggio regolare, in genere dopo anni

di prestazioni in nero. Nel '98, 52.312 persone hanno trovato un impiego in affitto, nel '99 la cifra ha superato le 200.000 unità, alla fine del 2000 saranno più di 350.000. È un insieme eterogeneo, in cui si mescolano inquadramenti e mansioni di ogni tipo, ingaggi di pochi giorni o di alcuni mesi: i committenti dichiarano il proprio bisogno di forza lavoro, specificando quantità, tipo d'impiego e durata, e offrono un compenso e un inquadramento coerente con la propria ragione sociale. Le agenzie si incaricano di trovare la manodopera necessaria, ne diventano "titolari" e incassano il compenso. Non c'è rapporto giuridico diretto tra il lavoratore e le imprese per cui opera, spezzando così una tradizione importante della storia del lavoro e facendo venir meno una sua qualità fondante, su cui si è costruita tanta parte del diritto del lavoro: si scalfiscono così anche i confini sociali che crescono nella relazione diretta tra capitale e lavoro, tra datore e prestatore d'opera. Dalle catene di montaggio, ai supermercati, ai fast-food, ai banchetti referendari dei radicali, l'interinale si estende su ogni tipo di attività. Nato ufficialmente per le professionalità medio-alte, viene applicato per quelle basse (il 75% degli ingaggi riguarda figure operaie e lavori manuali tradizionali): per le imprese, i suoi pregi principali sono la provvisorietà del rapporto di lavoro, l'agilità del reclutamento, l'assoluta autonomia rispetto a lavoratori che dipendono da una ditta "terza", la mancanza di doveri nei confronti degli affittati. In sintesi, il lavoro interinale può essere usato senza troppi riguardi e non comporta vincoli. Il committente è in una posizione di dominio assoluto, il lavoro è solo una merce tra le altre.

L'aspetto concreto dell'interinale lo possiamo raccontare attraverso la vicenda di Maria P., 34 anni, una laurea in chimica, che passa da un lavoro all'altro, da un affitto all'altro. Èuna lavoratrice interinale, in attesa di meglio. Viene da una famiglia operaia, il padre, immigrato dalla Campania, è arrivato a Torino per lavorare alla Fiat quando lei non era ancora nata; per coltivare la sua passione per le scienze e frequentare l'università ha sempre dovuto lavorare. Ha fatto un po' di tutto: la commessa "in nero" per 700.000 lire al mese, l'istruttrice di nuoto per pochi soldi l'ora, il pony-express su "commessa" di un suo amico che le passava – clandestinamente – una parte del suo lavoro, e tante ripetizioni tramite un'agenzia che le garantiva molti "clienti", ma tratteneva per sé quasi la metà delle 25.000 lire l'ora del suo onorario.

Poi, tre anni fa, ha cambiato tipo d'agenzia, affidandosi all'interinale. Il primo impiego, di un anno, è stato come "programmatore analista": nulla a che fare con la sua laurea di chimica, scarsa esperienza nel campo se non quella che si fa maneggiando per ore un computer e frequentando i corsi informatici dell'università. Quanto basta per conoscere i linguaggi base e poi "farsi le ossa sul campo". L'importante è iniziare.

Il secondo affitto rappresenta una piccola discesa nella scala della ge-

rarchia del lavoro: un part-time come segretaria generica, per non lasciar passare troppo tempo tra un contratto e l'altro. La ditta committente richiede "conoscenza di Pc, capacità di lavorare in autonomia, diploma e buona conoscenza dell'inglese". La realtà è quella di dieci mesi da tuttofare in un ufficio che si occupa dell'esportazione di macchine utensili: fotocopie da fascicolare, contatti con i clienti, contabilità, controlli del "flusso merci" dal fabbricante all'acquirente. La sostituzione di una maternità, per un milione e mezzo al mese. Otto ore di lavoro, molti straordinari non pagati.

Oggi Maria lavora per la Fiat. Non direttamente, è sempre in affitto, ma il contratto è di due anni ed è tornata ad occuparsi di "programmazione informatica", partecipa al controllo del flusso delle informazioni nella gestione delle forniture del settore auto. Guadagna 1.800.000 lire per quaranta ore settimanali, è subordinata al personale Fiat e spesso deve cambiare sede, passando da un ufficio all'altro, girando la cintura torinese. Per far questo ha dovuto comperarsi un'automobile – un po' scassata – e gironzolare («Insieme al logorio da computer è uno dei rischi professionali più alti: se ti capita un incidente non c'è assicurazione, è tutto a tue spese»). Fa questo lavoro da una anno ed è già stufa («è molto ripetitivo, non imparo più nulla»), per di più l'ambiente non le piace molto («in quegli uffici è come stare in una caserma o in un convento e anche chi non è un dipendente diretto subisce il clima-Fiat»). Ma, almeno per il momento, non c'è alternativa. Maria ha un discreto rapporto con l'agenzia che l'affitta («Loro sanno che io sono molto flessibile e ne tengono conto nella distribuzione dei posti»), ma sa anche che per «stare in testa alle classifiche dell'affidabilità» bisogna sacrificare qualcosa della propria vita: la prima cosa da scordare è la maternità, che per le donne da affittare è il corrispettivo del servizio militare dei maschi, uno status incompatibile con l'ingaggio interinale. Poi c'è una bella quota di socialità da sacrificare al lavoro, il tempo libero che è pochissimo, gli interessi da accantonare: perché anche se l'orario di lavoro non è superiore a quello dei contratti "tradizionali", bisogna dedicare un po' del proprio tempo alla formazione "fai da te", ai corsi di specializzazione che si portano via anche una discreta quota di reddito. Perché «l'interinale – conclude Maria – deve essere anche imprenditore di se stesso, nel senso che deve diventare talmente accattivante da far venir voglia di prenderlo. Come una bella casa in affitto in cui ci si trova molto bene e che, alla fine della locazione, l'inquilino decide di acquistare»[4].

Note

1 Gli esempi sono tratti da G. POLO, *Il mestiere di sopravvivere*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

2 *Ibid*., pag. 69.

3 Per la testimonianza di Lucilla F., *ibid*., pp. 72-73.

4 Per la testimonianza di Maria P., *ibid*., pp. 127-129.

Nuove frontiere senza diritti
Il lavoro nell'industria delle telecomunicazioni

Enrico Giardino[*]

Questo contributo illustra anzitutto i fenomeni emergenti nel sistema comunicativo italiano, fenomeni indotti da logiche mercantili, propagandistiche e monopolistiche private: queste condizionano pesantemente i diritti del lavoro ed i processi occupazionali e professionali di settore.

In tale sistema la Tv – intesa come radiodiffusione di immagini in chiaro su vaste aree territoriali (nazionali e continentali) – rimane ancora centrale, anche nell'era multimediale. Anzi, essa invade ed egemonizza, sempre più, altri settori ed altre attività: la politica e le elezioni, la formazione e la didattica, il cinema, il giornalismo, il marketing, il turismo…

Nello schema neoliberistico la Tv e la comunicazione divengono merce di propaganda per pochi; i cittadini-utenti, clienti passivi e manipolabili; i lavoratori del settore, esecutori parcellizzati di logiche ristrette e di processi omologati e standardizzati.

Invece gli interessi e le attese degli utenti e dei lavoratori sono correlati e congruenti. Nello schema neoliberista, l'autonomia espressiva e professionale, l'organizzazione e la valorizzazione del lavoro, il rispetto dei diritti costituzionali e sindacali, ricadono nell'arbitrio e nelle logiche del proprietario-manager che impone il suo profitto politico e commerciale.

Nello scritto che segue vengono forniti dati ed esempi a riprova della situazione descritta, ben poco confortante.Vengono anche formulate alcune proposte di riforma strutturale, riprese dal lavoro del Forum DAC (Diritto A Comunicare) che dirigo – associazione apartitica autofinanziata – che dal 1990 si batte per la conquista dei diritti comunicativi dei popoli, dei cittadini-utenti e dei lavoratori della comunicazione.

1. *Fenomeni emergenti nel sistema comunicativo italiano*

L'assetto oligopolistico, per fini propagandistici e commerciali, delle reti, dei programmi radiotelevisivi e dei servizi associati, sta producendo una serie di fenomeni dirompenti sull'intero sistema delle comunicazioni di massa. Un sistema che determina ormai i processi di conoscenza, di in-

* Presidente del Forum DAC

formazione e di relazioni di massa, nella politica, nel lavoro, nello svago, nell'apprendimento e nella vita corrente. Questi fenomeni possono così sintetizzarsi:

a) La Tv e l'immagine hanno acquistato *centralità*, *peso* e *pervasività* nei processi di conoscenza, formazione (anche scolastica) ed informazione di massa. Un'indagine Istat del 1998 ci segnala che ormai le conoscenze delle persone derivano per il 90% dalla televisione. Anche la grande stampa e l'editoria sono trainate e condizionate dalla Tv: che è sempre più propagandistica, mercantile, superficiale e fuorviante.

b) Un'*omologazione al ribasso dei programmi audiovisivi*, dove la quantità ha penalizzato la qualità dell'offerta, con risorse economiche inadeguate rispetto alla crescita di canali e programmi. Nella radiodiffusione terrestre "in chiaro", ad esempio, il trend di crescita ha riguardato essenzialmente la pubblicità (10% in più all'anno), non i canoni radiotelevisivi; quindi ha favorito le *superstations* private nazionali a massimo profitto commerciale. I canoni della Tv a pagamento (*Pay-Tv* o *Pay-per-view*), pur elevati (almeno quattro, cinque volte il canone Rai), hanno per ora un'incidenza inferiore sul totale delle risorse di sistema: una situazione che potrebbe cambiare in futuro. L'omologazione al ribasso riguarda anche la Rai, non solo per la sua offerta di programmi, ma per la sua (dis)organizzazione aziendale e del lavoro, la frantumazione societaria e budgettaria.

c) Una *centralizzazione* e *concentrazione* delle reti e dei servizi – terrestri e da satellite – che abbatte la produzione, anche decentrata, e quindi la potenzialità di lavoro e di occupazione. Potenzialità ulteriormente ridotta in Italia, per l'elevato import di programmi stranieri (Usa) e per l'esplosione dei programmi-contenitori (chiacchiere da salotto a minimo costo). Il decentramento radiotelevisivo è stato liquidato insieme alle emittenti locali, in nome delle quali era vissuto lo slogan "libertà d'antenna", a metà degli anni Settanta. I fenomeni di fusione e di concentrazione hanno riguardato anche i grandi colossi multinazionali delle Tlc, con una forte integrazione tra produzione, trasporto e vendita dei servizi, sia tradizionali (telefonia) che audiovisivi e multimediali. Ci sono esempi mondiali (Viacom/Cbs, Mci/Sprint) e nazionali (Seat-Tmc-Tim).

Il business della telefonia cellulare e della telematica multimediale, con i suoi enormi profitti attuali e futuri, spinge i gestori ad acquisire reti di diffusione estese, a grande capacità di traffico. L'Italia, nella telefonia cellulare, registra il trend di crescita più elevato in Europa. Come già in altri settori, l'integrazione sta comportando espulsione di mano d'opera, anche qualificata, flessibilizzazione e precarizzazione del lavoro (lavoro a cottimo, part-time, esodi, ecc.), nonché degrado dei contenuti professionali ed espressivi degli addetti.

d) Mediante le tecnologie comunicative e telematiche, *logiche ed inte-*

ressi mercantili entrano in altri campi, non ancora "omologati": la scuola e la didattica; le elezioni e la politica; il controllo dei cittadini e delle città; il cinema; l'editoria…

Per esempio, agenzie private di "public relations" promuovono campagne mediatiche, mirate ed incontrollate, mosse solo dalle richieste pagate dal cliente (come la campagna mediatica antiserba).

Intanto il rapporto tra cittadini, istituzioni ed enti si affida sempre più a "sportelli" elettronici, "Call Centers" e segreterie automatiche. Ciò non è una male in sé, ma a condizione che il rapporto interpersonale e di responsabilità venga mantenuto.

e) Per interessi politici ristretti, l'integrazione ha *omologato* la radiotelevisione classica (*broadcasting*) alla telefonia (fissa e mobile) ed ai servizi telematici collegati (Internet).

Si poteva e doveva fare l'opposto: nella telefonia, a differenza che nella radiodiffusione, non esistevano né esistono garanzie costituzionali e sociali, né per i cittadini-utenti (considerati solo clienti-consumatori) né per i lavoratori del settore. Si pensi alle reiterate ed univoche sentenze costituzionali emesse in Italia per la radiotelevisione dal 1974 al 1994: sul pluralismo dell'informazione, sui vincoli e controlli parlamentari, sul servizio pubblico, sull'emittenza locale… O anche al ruolo della Commissione parlamentare di vigilanza sui servizi radiotelevisivi.

Questa integrazione, riducendo la radiodiffusione a telefonia, azzera i diritti comunicativi attivi e passivi dei cittadini-utenti e degli stessi lavoratori della comunicazione. In tal modo un'industria "culturale", che determina i processi di conoscenza, di informazione e di comunicazione di massa con "prototipi" ideativi-produttivi, si riduce al ruolo di una qualsiasi industria che produca in serie delle merci. È appunto la vittoria del "mercato globale ed assoluto". Da questa impostazione politica derivano altre conseguenze "indesiderate" sul lavoro: qualità e professionalità come "fardello di impresa"; obblighi costituzionali come costosi "fastidi", e così via.

f) Si reclamizzano spesso le *magie delle nuove tecnologie, dell'interattività* e della *persolizzazione* di palinsesti, servizi e programmi sotto lo slogan «customer's satisfaction». Ma chiediamoci: di quale interattività si tratta? Chi guida il gioco "interattivo"? Per quali fini?

In realtà l'interattività propria del mezzo (ad esempio, della Tv via cavo) serve al gestore, più per ricavare dati di mercato e di comportamento, che per impostare servizi innovativi "orizzontali". Così l'interattività potenziale si riduce ad un videogame pilotato da chi vende, non da chi paga.

Dunque, le nuove tecnologie multimediali ed interattive hanno bisogno di regole e di garanzie politiche e sociali, non meno di quelle tradizionali. Non si tratta di mitizzare o demonizzare le nuove tecniche, ma solo di stabilire "chi fa che cosa" e con quali poteri reali, nelle istituzioni, tra gli utenti, i gestori ed i lavoratori.

Non è vero che i servizi pubblici e comunitari «sono superati dal mercato privato»; oppure che la radiodiffusione terrestre in chiaro è ormai superata. Si tratta di sciocchezze interessate, messe in giro da chi sa bene che sono false. Perciò i governanti europei hanno potenziato i loro servizi pubblici e di radiodiffusione terrestre, tuttora centrali per l'ascolto e per l'economia nazionale. L'Olanda, ad esempio, ha assegnato alla radiodiffusione terrestre in chiaro il ruolo centrale di "servizio pubblico e comunitario", lasciando ai privati ed ai loro business la CATV (televisione via cavo) ed i satelliti. E perciò è tanto più negativa l'ipotesi governativa di privatizzare le due maggiori reti Tv della Rai, con la scusa di sottrarle all'influenza di un prossimo governo berlusconiano.

Al contrario, si tratta di garantire l'autonomia espressiva della Rai e di coloro che vi lavorano, liberandola finalmente dall'ingerenza illegale dei poteri forti (monopoli, governanti, ecc.). Così si ricostruiscono i diritti e le professionalità di chi lavora nella comunicazione. La stessa competitività, tanto invocata, vive solo nel confronto di prestazioni tra pubblico e privati.

2. *Il sistema integrato della comunicazione elettronica di massa*

2.1 *Conseguenze politiche, sociali e sindacali dell'integrazione*

L'integrazione proprietaria e l'omologazione dei vari segmenti che, tradizionalmente, definiscono i processi e le tecniche formative ed informative di massa, può essere descritta dalla "Mappa universale della comunicazione integrata", per ogni livello geografico: locale, nazionale, internazionale[1].

La mappa pone su 3 assi cartesiani i parametri strutturali del sistema integrato:

– *i soggetti*: proprietari, gestori, cittadini-utenti, lavoratori del settore;
– *le risorse*: capitali, radiofrequenze, tecnologie, pubblicità, tariffe, canoni;
– *le tecniche di scambio*: orali, scritte, radiodiffuse, telematiche.

L'integrazione tende a egemonizzare in poche mani private (affini) l'insieme delle risorse e delle tecniche di scambio, sovvertendo l'equilibrio dei poteri e dei rapporti disegnati dalla nostra, come da altre Costituzioni. Istituzioni, partiti, sindacati, utenti e lavoratori perdono voce e ruolo a vantaggio di pochi oligopoli privati. Nella cosiddetta «società dell'informazione» chi non può comunicare, non esiste: si tratti di un'istituzione, di un partito, di un sindacato o di una qualsiasi delle migliaia di associazioni impegnate. Quindi proprio i soggetti che sostengono con i loro soldi, con i tempi di ascolto o con il loro lavoro, il sistema comunicativo ne sono esclusi: ciò è tanto più inaccettabile se si pensa che i canali e le tecniche di comunicazione si moltiplicano e si semplificano (anche nei costi).

Peraltro, se la pubblicità – pagata dai consumatori, ma considerata be-

ne privato degli investitori – diventa il motore ed il fine unico dei sistemi comunicativi, questi ultimi non possono che privatizzarsi sempre più, con buona pace dei servizi e dei gestori pubblici e comunitari (non profit).

È esattamente quello che stiamo vivendo in Italia già dal 1974.

La dittatura del mercato – come è ovvio e dimostrato – penalizza i diritti costituzionali generali ed i pluralismi (politico, sociale, culturale, ecc.); quindi la qualità dei programmi, la creatività e l'autonomia espressiva degli addetti, ovvero la dialettica sociale e sindacale a tutti i livelli.

I servizi comunicativi più significativi, non sono merci ripetitive, ma prototipi ideativo-produttivi che richiedono professionalità individuali e di gruppo. Se fatti bene, hanno anche mercato, in Italia e fuori. Non possono avere qualità e costi nulli, quindi la quantità dell'offerta deve sempre correlarsi alle risorse disponibili, non alle ambizioni di questo o di quel gestore.

Sono problemi irrisolti che tutti i professionisti del settore conoscono, e che vengono aggravati da un inutile e costoso surplus di programmi molto ripetitivi, di basso livello o dannosi.

La soluzione sta, a mio avviso, nel garantire che la comunicazione svolga anzitutto una funzione di democrazia costituzionale e di promozione generale del Paese (sociale, culturale, economica): in subordine (art. 21, 43 e 41 della Costituzione italiana), una funzione di investimento e business privato per tutti coloro che sono in grado di rischiare e di competere. È un'impostazione enunciata anche a livello istituzionale europeo e praticata nei Paesi in cui i servizi comunicativi pubblici e comunitari – dalla scuola alla Tv ad Internet – sono stati potenziati.

2.2 P*rogrammi radiodiffusi ed interattivi: pluralismo dei produttori e decentramento*

Con le tecniche digitali si produce una crescente integrazione tra universo radiotelevisivo e universo telematico interattivo: le reti e le risorse informatiche consentono di veicolare dati, suoni e immagini (fisse e mobili) sia da postazioni fisse che mobili (cellulari Umts). Al flusso unidirezionale di messaggi radiotelevisivi diffusi su aree nazionali e continentali si affianca una modalità comunicativa "orizzontale" libera ed interattiva, tra due o più soggetti.

Purtroppo gli stessi soggetti hanno la proprietà di tutte le reti di trasporto e fanno prevalere il flusso unidirezionale a quello multidirezionale.

Nel campo della produzione, poi, le nuove tecnologie comunicative tendono ad un abbattimento drastico dei costi, si tratti di radio, di Tv o di giornali. Ripresa e montaggio delle immagini richiedono oggi macchine meno costose e pesanti, un minor numero di addetti, tempi inferiori di realizzazione: il computer, il cui costo diminuisce mentre crescono le sue prestazioni, consente montaggi multimediali, usando anche immagini virtuali.

In sintesi, lo sviluppo delle tecniche consente ed auspica l'esercizio diffuso di una comunicazione attiva, per un numero elevato di soggetti diversi. Si tratta quindi di *riconoscere e verificare il "valore" espressivo di questi soggetti, consentendo ad essi un accesso equilibrato alle risorse di sistema ed un accesso né costoso né discriminatorio alle reti di trasmissione*.

Una soluzione che, mentre soddisfa le sentenze costituzionali, rompe gli oligopoli di comodo, esalta pluralismo e concorrenza, *è garantita proprio dalla proprietà o dal controllo pubblico di tutte le reti trasmissive*. Sono note invece le dispute infinite tra gestori in lizza che lamentano i privilegi "strutturali" dei loro competitori, disparità di accesso e di oneri, favoritismi più o meno furbeschi. Offrire spazio paritetico a più produttori di programmi e di software significa anche moltiplicare le occasioni di lavoro e la creatività multipolare. Invece una *Superstation* (terrestre o da satellite) con un solo punto di produzione ed invio dei programmi – come sono le reti Mediaset – assicura il minimo di lavoro con il massimo di profitto.

Infine, il decentramento comunicativo è anche un presupposto politico elementare, se si punta davvero all'autonomia delle regioni e dei comuni.

2.3 *Riflessi generali sul lavoro nella comunicazione di massa*

I padroni dei grandi mass-media (giornali, radio, Tv, ecc.) sostengono che la concentrazione della comunicazione, come merce standardizzata, risponde ad una esigenza "oggettiva" di concorrenza internazionale. Una scusa abusata, che qui si ritorce contro di loro. Intanto la gran parte dei programmi e dei notiziari nazionali non compete affatto sul mercato mondiale per motivi di specificità territoriale e di bassa qualità del prodotto. Al contrario, importiamo dall'estero, a costi alti, e molto più che in altri Paesi. Le scelte di *import* sono più ideologiche che razionali, anche in termini di rapporto costo/qualità.

Molti sono anche gli *appalti*, in cui abbondano tutte le forme di flessibilità e di precarietà del lavoro "atipico" che conosciamo: a tempo determinato, in affitto, in appalto, a tempo parziale, di formazione-lavoro, a cottimo (come nelle segreterie telefoniche Telecom). Certo, a breve l'imprenditore risparmia, ma quanto vale il suo prodotto sul mercato? E quanto vale per coloro che lo consumano? Può essere mai riutilizzato in tutto o in parte? Ridurre il lavoratore della comunicazione ad un esecutore "acritico" può far male anche a chi usa i mass-media solo per la sua propaganda. L'abuso di programmi-contenitori e chiacchiere da salotto avvilisce sempre più la professionalità dei lavoratori implicati.

I fenomeni della "lottizzazione partitica" e del "clientelismo di cordata", diffusi sia nel versante pubblico sia in quello privato, si riconoscono poi nelle lacune del prodotto finale o della gestione aziendale.

Inoltre, la comunicazione che conta è monopolizzata, nei programmi come negli apparati, da pochi e mediocri giornalisti: un fatto anticostituzionale e molto negativo. Dismesso il loro ruolo nella cronaca e nell'inchiesta, costoro diventano "tuttologi", propagandisti servili, improbabili managers, stelle Tv, candidati elettorali, confessori ed opinionisti.

Una prassi che ha una serie di conseguenze negative, ben evidenti: Tv e giornali si palleggiano le notizie sostenendosi a vicenda; una sequela di Tg e Gr, omologhi e ripetitivi, occupano le reti radiotelevisive per molte ore al giorno; intellettuali, scienziati, storici, tecnici, persone impegnate, parlamentari, sindacalisti spariscono dal video e solo qualcuno di loro, selezionato dal giornalista di turno, risponde a domanda, ma per pochi secondi.

Per tutti vale l'assillo dei costi, ma non per le star della Tv: i loro ingaggi sono scandalosi. Il "duopolio" Tv avrebbe potuto almeno abbattere i costi di ingaggio più assurdi o quelli per i diritti del calcio e dello sport, invece li ha moltiplicati a valanga.

Tanta ingiustizia retributiva produce conflitti comprensibili tra lavoratori, rompendo la necessaria armonia e collegialità del lavoro di gruppo. Mansioni complesse, ridotte a procedure automatiche, non agevolano i rapporti interpersonali e produttivi, all'interno ed all'esterno degli "apparati". Anche il rapporto con gli utenti – ora clienti individuali da soddisfare – o con i collaboratori esterni, è sempre meno soddisfacente, nonostante cellulari, segreterie telefoniche, posta elettronica e fax.

2.4 *Condizioni e mercato del lavoro, contrattazione*

Il clima e la prassi sopra descritte incidono direttamente sull'organizzazione del lavoro e sulla contrattazione collettiva, nonché sulle motivazione e gratificazione degli addetti. I sindacati confederali, grazie all'intesa con le controparti, tendono a monopolizzare la rappresentanza, entro logiche di sudditanza e di scambi "impropri".

I contratti "atipici" ed "arbitrari" si moltiplicano (formazione-lavoro, a tempo determinato, di consulenza, ecc.). In Rai, ad esempio, megadirigenti esterni scalzano e sostituiscono all'improvviso professionisti interni entrati per concorso e con ampia esperienza aziendale. Una grossa «pulizia etnica» (così definita dal quotidiano «L'Avvenire») è stata condotta in questi anni in Rai, espellendo dirigenti e professionalità garanti di un servizio pubblico qualificato.

Intanto, nell'intero comparto comunicativo è aumentata la produttività ed il boom dei profitti, con particolare riferimento alla telefonia cellulare che in Italia ha un trend da record mondiale. In aumento la pubblicità veicolata dai media (+ 10% all'anno), gli introiti dei servizi di Pay-Tv e Pay-per-view: solo il business del calcio a pagamento è stato di 108 miliardi nel 1999.

Ma a questi dati positivi corrisponde una condizione occupazionale

pesantemente negativa. Nelle Tlc (+ 5.050 miliardi di utili) si prevedono esuberi per 13.000 lavoratori nell'anno in corso: 3.500 unità "non giornalistiche" – eccedenze – sono state eliminate alla Rai in pochi anni.

La gran parte dei nuovi contratti di lavoro (dati Istat di quest'anno) sono "atipici" (formazione-lavoro, part-time, a tempo determinato, in affitto) con trattamenti nettamente peggiorativi rispetto a quelli dei lavoratori anziani più tutelati. Quindi minimi contrattuali più bassi (-14%), maggiore orario di lavoro flessibile, maggiore precarietà e mobilità, minori tutele di malattia e ferie, maggiore ricattabilità e disponibilità dei singoli addetti. Il salario viene ormai negoziato fuori dalla contrattazione collettiva e riguarda straordinari (in forte aumento), premi individuali di merito, gratifiche e superminimi personali.

È aumentata la rappresentatività reale – ma non quella formale – dei sindacati "extraconfederali" (autonomi, CoBas, Rdb, Cub, ecc.) cui vengono negati spazi di agibilità sindacale, a meno che non siano sindacati di giornalisti (Usigrai, Singrai): così accade nella scuola, nelle Tlc, nella Rai. Accade perfino che i contratti collettivi di lavoro, siglati solo dai confederali, passino senza assemblee di ratifica oppure ignorandone il rifiuto (esempi recenti in Telecom e Rai).

La nuova legge di "rappresentanza sindacale" che tende appunto a sanare tali violazioni costituzionali è ferma in Parlamento da tempo, per l'ostruzionismo congiunto del padronato e dei sindacati confederali, sempre più consociativi e subalterni.

I referendum antisociali lanciati dai radicali e dal padronato, poi sconfitti sonoramente, sono stati il tentativo di formalizzare questa ingiusta situazione anticostituzionale.

I nuovi slogan della "new economy" coprono situazioni reali di precarietà e di flessibilità a tutto campo: Tv, Tlc ed Internet servono a ridurre i costi di produzione e circolazione delle merci, ma solo in funzione di più lauti profitti, sia nella "old" che nella "new economy".

3. *Il lavoro nell'audiovisivo*

Facciamo qui qualche esempio di quanto detto finora.

Se ci riferiamo al *giornalismo* dei grandi gestori, radiofonico e/o televisivo, troviamo un'omologazione ed un appiattimento dei servizi che, lontani dalla realtà del mondo e del Paese, vengono reiterati a distanza di minuti su ogni rete. Il giornalismo critico e di inchiesta è praticamente sparito: se qualcuno lo propone (come, ad esempio, Santoro), sia pure con ogni cautela, viene subito criticato e marginalizzato. Le notizie diventano "virtuali", nascono "agenzie private di servizio" cui si appaltano "notiziari" incontrollati, di basso costo e bassa qualità.

L'autoflagellazione e l'autocritica ricorre ormai da decenni nelle parole degli stessi giornalisti, che si accusano a vicenda di servilismo, ma la si-

tuazione si aggrava sempre più. Una "autoriforma" dall'interno della corporazione è sempre meno possibile.

Peraltro i correttivi "dall'esterno" vengono letti come "attentati di lesa maestà" all'autonomia della categoria. A tutt'oggi non esistono sanzioni contro i giornalisti che deformano, mistificano, censurano o mentono, con danni a milioni di cittadini-utenti. È previsto solo il "diritto di rettifica", attivabile dal singolo che si ritenga calunniato. Una situazione illegale, punitiva per gli utenti ed i lavoratori, ma anche per i giornalisti migliori, sempre più emarginati e censurati. E il disastro si allarga agli operatori delle emittenti locali, specie non profit: con poche risorse sono costretti ad assumere costosi giornalisti, in veste di direttori responsabili.

È inevitabile tutto ciò? Se ne può uscire finalmente?

La soluzione sta nella nostra Costituzione: è il riconoscimento del *diritto a comunicare, attivo e passivo*, per tutti coloro che sono soggetti significativi e rappresentativi[2]. Tale riconoscimento allenterà le pressioni "indebite" sui giornalisti e spingerà i migliori tra loro a competere e qualificarsi.

Tante ingiustizie contrattuali e salariali tra giornalisti ed altri lavoratori della comunicazione, ormai anche anacronistiche, vanno rimosse o, almeno, ridotte drasticamente. La stessa artificiosa divisione tra lavoratori affini conviene solo alle loro controparti. Serve una tutela contrattuale e giuridica di tutti i comunicatori affidabili, in analogia con quanto stabilito per magistrati e pubblici ufficiali.

Se così fosse, stragisti, piduisti ed imbroglioni avrebbero vita meno facile.

Anche nella programmazione radiotelevisiva, non giornalistica, la pochezza generale dei programmi risulta evidente, soprattutto se riferita alla Tv in chiaro. Qui si sommano una serie di fattori negativi, che possono però essere corretti o neutralizzati.

Ci riferiamo, *in primo luogo*, alla scelta generale di privilegiare il programma di evasione di massa, anche costoso, ma che non fa pensare e che, al massimo, incuriosisce, ma senza lasciar traccia. Una prassi che scarta sistematicamente il prodotto qualificato, il "diverso", anche quando costa poco. Si teme il confronto con tutto ciò che si trasmette e si compra quotidianamente.

Perciò i programmi "scomodi" vanno messi in ore impossibili e non annunciati. Così la dialettica delle posizioni e dei linguaggi, la creatività di registi ed autori; l'originalità espressiva di contesti diversi diventano pericolose "rotture" di un flusso accattivante, rassicurante, povero, propagandistico e deviante.

L'assenza di indici di gradimento o di analisi sulle cause del non ascolto fornisce un alibi ai gestori che sbandierano i loro "indici di ascolto", cioè la rituale ripartizione degli ascoltatori entro una "marmellata" di programmi insulsi ed affini.

In secondo luogo, vi è un surplus dell'offerta, in termini di canali e di ore di programmazione. Le risorse disponibili, comunque limitate, non possono alimentare tanti canali radiotelevisivi, con prodotti di buona qualità. Invece si lesina sui costi e si trasmette sempre di più.

In terzo luogo, la spinta verso le Pay-Tv sacrifica la Tv in chiaro e generalista.

Per noi italiani, negativi sono anche i dati di import-export di programmi e servizi audiovisivi, che vale per il software come per l'hardware (Tvc, telecamere, cellulari, Vcr, ecc.). È il risultato di una politica che ha distrutto o degradato i centri di ricerca e la produzione nazionale, che non ha preteso che i profitti fossero reinvestiti nella innovazione e nello sviluppo produttivo.

Non si esce da una simile situazione con un mare di dibattiti e con buone intenzioni. Le correzioni da apportare sono profonde: strutturali, politiche e culturali insieme. I lavoratori chiedono, inutilmente e da anni, un piano di settore delle Tlc e della telematica: un piano che oggi deve collegarsi al riassetto della radiodiffusione terrestre e da satellite.

Il progetto Tv-DAC del nostro Forum DAC del 1996 offre una soluzione, tuttora attuale, al problema del riassetto della Tv: una soluzione che include tutti i fattori strutturali di un piano, coerente con la nostra Costituzione e con l'economia dell'industria audiovisiva.

4. *La Rai, il servizio universale comunicativo e le esperienze comunitarie*

Un cenno, sia pure veloce, va fatto alla situazione della Rai e dei lavoratori che vi operano.

Nonostante tutti i guasti subiti finora, la Rai, ormai privatistica nella gestione, mantiene il primato dell'ascolto: un record di tutto rispetto per i "sacerdoti dell'audience" che mirano appunto ad impadronirsi delle risorse pubbliche con poca spesa.

Intanto i lavoratori interni "non giornalisti", come premio di produttività per tanto risultato subiscono blocchi ed arretramenti contrattuali e occupazionali, esodi incentivati, insicurezza occupazionale, richiami alla "fedeltà e al silenzio".

Non passa giorno che qualcuno non inveisca, a sproposito, contro "Mamma Rai pubblica": chi vuole privatizzarne reti e strutture, chi vuole "farla a pezzi", chi vuole impadronirsi del canone, chi vuole toglierle la pubblicità, chi vuole ridimensionarne gli organici… Di tutto, di più …

L'interessata canea, amplificata da giornali e Tv che contano, anche se non raggiunge subito lo scopo voluto, serve a destrutturare l'azienda, gradualmente, dall'interno e dall'esterno.

Certo, si dirà, la Rai sta perdendo ogni legittimazione e caratteristica di servizio pubblico per cui è difficile difenderla. Il fatto è che quelli che se ne vogliono impadronire vogliono farlo proprio per accentuare le de-

ficienze che oggi essi, strumentalmente, denunciano. Vogliono che la Rai, con una sola rete retta da canone, come la Pbs negli Usa, divenga il megafono, sgangherato e residuale, del governo e di istituzioni screditate. Le reti di diffusione e la pubblicità della Rai, nonché il suo grande pubblico, diventerebbero monopolio privato (a basso costo) dei mercanti-politicanti-gestori che conosciamo.

La nostra risposta deve saper sconfiggere questo disegno perverso, che non ha uguali in Europa. I lavoratori Rai non possono farlo da soli, nella indifferenza-ostilità delle istituzioni e del paese. La Rai – riformata, potenziata e resa sul serio pubblica – deve avere uno statuto di autonomia e responsabilità e deve essere il baricentro del servizio universale comunicativo pubblico, che già si sta definendo a livello mondiale ed europeo. Ogni ricatto "esterno" sulle risorse necessarie a conseguire la missione assegnatale va respinto.

Le emittenti e le testate non commerciali debbono essere parte di questo stesso "servizio universale", cioè avere risorse e garanzie adeguate al loro scopo sociale.

Il *servizio universale* va giudicato in relazione alla sua aderenza ad una "Carta universale dei diritti comunicativi dei popoli, cittadini e lavoratori" da promulgare con legge.

5. Conclusioni

Come Forum DAC (Diritto A Comunicare) abbiamo formulato una serie di proposte per risolvere i problemi sopra esposti: esse sono centrate sull'esercizio dei diritti comunicativi, attivi e passivi, dei cittadini singoli ed associati e si possono leggere sul sito Web: *http://www.romacivica.net/forumdac*[3]. Ne riprendo qui solo alcune, quelle più aderenti ai temi qui trattati.

Altre proposte sono state già anticipate nei capitoli precedenti.

L'"anomalia" costituzionale della comunicazione in Italia va affrontata con una mobilitazione politica e sindacale adeguata, supportata da proposte organiche di respiro strategico. La comunicazione di massa, intesa nel suo significato più complessivo, va pensata come quarta funzione costituzionale autonoma dello Stato, al servizio diretto della sovranità popolare e della democrazia sociale. Un quarto potere statuale da riconoscere e regolare, in aggiunta agli altri tre (legislativo, esecutivo e giudiziario), secondo una lettura organica dell'impianto e delle norme costituzionali.

Il versante pubblico deve essere forte e riconoscibile sull'insieme del sistema integrato, dal livello internazionale a quello regionale o locale. È questa la realtà dei paesi di quella Europa alla quale diciamo di voler fare riferimento: una cosa è il servizio universale comunicativo pubblico, altro è il business, politico e commerciale, che i privati cercano nel settore.

Il comunicatore pubblico o comunitario, come il magistrato ed il pubblico ufficiale, deve essere tutelato per legge nel suo ruolo e nella sua autonomia espressiva. Ora, invece, può essere rimosso e punito per un capriccio di questo o di quel leader di partito.

La censura assume anche forme subdole e fuorvianti. Per esempio, su Internet si vuole imbavagliare l'autonomia espressiva dei gruppi attivi, con la scusa della "pedofilia elettronica", come se questa non avesse altri mille canali per realizzarsi concretamente: sarebbe come censurare e criminalizzare il martello, "potenziale strumento di delitti".

È quindi necessario uno *statuto* di garanzia costituzionale per i servizi comunicativi pubblici e comunitari ed una *Carta dei diritti comunicativi dei cittadini-utenti e dei lavoratori della comunicazione* (siano essi docenti, programmisti, giornalisti o tecnici), pensata come legge generale con sanzioni adeguate per chi la viola. Vi sarà così un argine, almeno formale, rispetto al mare di falsità, omissioni, strumentalizzazioni e ottusità che i grandi mass-media ci propinano quotidianamente, senza nulla rischiare.

Sono poi necessarie norme di garanzia, anche contrattuali, a tutela del lavoro singolo e collettivo degli addetti: quindi missioni vincolanti per i gestori, cui adeguare l'offerta di programmi, l'organizzazione del lavoro collettivo, i percorsi professionali e di carriera (e responsabilità).

Senza provvedimenti di questo tipo le continue lamentazioni istituzionali oppure le lacrime da "coccodrillo" sono inutili, anche un po' false e strumentali.

Cambiare si può (e si deve), impegniamoci a farlo con onestà e coerenza.

Note

1 La mappa è descritta in E. GIARDINO, *Comunicazione e potere: proposte per una riorganizzazione dei sistemi comunicativi*, Roma, Edizioni associate, 1991. Il libro – prologo della successiva attività teorica e pratica del nostro Forum DAC (Diritto A Comunicare) – contiene proposte tuttora attuali e praticabili.

2 L'evoluzione delle tecniche e la moltiplicazione dei canali e dei servizi informativi e comunicativi, anche digitali, moltiplica le possibilità di accesso ai mass-media da parte dei soggetti – anche associati – che hanno cose da dire e che possono farlo (le tecniche produttive audiovisive stanno diventando sempre più semplici ed economiche). In altri termini può (e deve) essere riconosciuto a soggetti "significativi e rappresentativi della società" – ma anche a singoli cittadini in grado di esprimere valutazioni e proposte di utilità generale e collettiva – il diritto attivo alla comunicazione nella Tv e nei grandi media. Le forme sono diverse: accesso diretto autogestito, sostegni all'autoproduzione di programmi, proposte di servizi e programmi coprodotti, interviste, invito a dibattiti audiovisivi, ecc.

Nessuno ha mai sancito l'attuale monopolio Tv di pochi leaders accreditati o dei giornalisti o del Vaticano: esistono al contrario, sentenze costituzionali ed indirizzi parlamentari reiterati che impongono il rispetto dei *pluralismi* (politico, sociale, culturale, gestionale, religioso). Già la riforma della Rai (legge 103/75) – quando le potenzialità, le esigenze ed i canali comunicativi erano molto ridotti rispetto all'oggi – prevedeva istituti come il diritto di accesso ed il diritto di proposta per i soggetti associativi e rappresentativi della società (locale, regionale o nazionale).

3 Il progetto Tv DAC – come altri progetti e proposte del nostro Forum – è scaricabile dal nostro sito Web. Questo progetto – considerati tutti i fattori strutturali di un qualsiasi sistema Tv (costituzionali, economici, tecnologici, politico-sociali) – propone un riassetto del sistema televisivo italiano coerente con la nostra Costituzione e con i diritti comunicativi dei popoli, dei cittadini-utenti e degli operatori della comunicazione, sanciti dall'Unesco già nel 1984. Il progetto è stato anche presentato pubblicamente a Roma nel 1996.

La scena della realtà

*Daniele Segre**

Le prime operaie e i primi operai che ho incontrato nel mio lavoro sono stati quelli delle piccole fabbriche che agli inizi degli anni Settanta, a Torino, occupavano i luoghi di lavoro per ottenere migliori condizioni di salario e ambientali.

Io facevo il fotografo per scelta e diletto; il mio vero lavoro, precario, lo svolgevo come insegnante di educazione fisica in un liceo nel centro di Torino.

Erano anni in cui venivano occupate le case (alle Vallette, nuovo quartiere dormitorio), erano anni di forte contrapposizione sociale e ogni giorno poteva succedere qualcosa che, secondo me, doveva essere fotografato, raccontato attraverso le immagini di una documentazione "sul campo" seria, approfondita, utile per far conoscere, far vedere, le profonde lacerazioni e contraddizioni di una grande città come Torino, "laboratorio sociale", indicatore di quello che, negli anni successivi, poteva succedere in altre città italiane.

La mia formazione di documentatore/narratore della realtà si è sviluppata in quegli anni prima come fotografo, poi come regista a partire dall'inverno '75/'76.

Nel mio primo film (diretto con Franco Barbero), *Perché droga?* (1976, 16mm, b/n, 45', Unitelefilm), gli operai di Mirafiori (quartiere nel quale il film è stato girato), all'uscita del turno, davanti ai cancelli della Fiat, intervengono affrontando il tema della droga e chiudono il film.

Il rapporto che avevo stabilito con la realtà mi ha permesso negli anni successivi (sempre a Torino) di portare avanti una ricerca di documentazione sviluppata con strumenti quali il registratore audio, la macchina fotografica, la cinepresa e/o la telecamera, strumenti che mi hanno messo in condizione di realizzare importanti esperienze tra le quali *Il potere dev'essere bianconero* (1978, 16mm, b/n, 13') e *Ragazzi di stadio* (1980, 16mm, colore, 60'). Da quest'ultimo lavoro è nato anche un libro con lo stesso titolo (edito da Mazzotta, Milano, 1980) e la relativa mostra fotografica; cito quest'esperienza perché la mostra è stata esposta in una sezione del Festival nazionale dell'Unità di Genova (1980), con il titolo *Forme e espressioni della cultura operaia*, sollevando polemiche e

* Regista

discussioni sulla scelta di attribuire alla cultura operaia la presenza di questi "ragazzi di stadio".

Fu un'esperienza molto interessante, che mi fece comprendere sempre più la differenza tra propaganda e documentazione sociale, e di come servisse, secondo me, sempre più una ricerca in grande profondità per poter meglio conoscere le condizioni di vita e di lavoro delle operaie e degli operai e dei loro figli.

Con questa consapevolezza ho vissuto negli anni '81/'85 un'esperienza determinante per la formazione professionale e lo sviluppo della mia ricerca preso la sede Rai del Piemonte, grazie alla quale ho potuto realizzare numerosissimi "R.R." (rubriche regionali che venivano trasmesse solo in Piemonte alle ore 19 e duravano trenta minuti ciascuna). Furono anni importanti per approfondire non solo la mia conoscenza della realtà, ma anche per meglio definire le forme e i linguaggi della rappresentazione del reale e l'uso di un mezzo di comunicazione quale la televisione (nel frattempo avevo lasciato l'insegnamento).

Nel 1981 ho comunque deciso di creare la società I Cammelli; gli obiettivi per i quali stavo lavorando potevano essere raggiunti solo se diventavo "padrone" del mio lavoro, scegliendo il rischio produttivo ma scegliendo anche la strategia della visibilità del prodotto.

Alla fine degli anni Ottanta, e precisamente nel 1989, ho avviato a Torino l'esperienza della Scuola video di documentazione sociale, esperienza molto importante che mi ha permesso sino al 1997 (la Scuola ha interrotto i corsi per mancanza di finanziamenti) di lavorare con molti giovani provenienti da tutto il territorio italiano e di costruire moduli formativi utili a imparare una professione, ma anche utili a definire con precisione profili intellettuali sensibili alla persona, alla realtà e alle sue trasformazioni.

Nel 1993 e poi nel 1994 ho realizzato due film, *Crotone, Italia* e *Dinamite* che direttamente s'ispirano alla filosofia della Scuola e che, nella realizzazione, ha visto coinvolti allieve e allievi che sono venuti con me a Crotone per la rivolta degli operai dell'Enichem e poi in Sardegna per lo sciopero dei minatori della CarboSulcis.

Sono state esperienze importanti per il mio cinema, esperienze che sono riuscito a realizzare anche grazie alla collaborazione determinante della Cgil nazionale, con la quale avevo avviato già un rapporto con *Partitura per volti e voci, viaggio tra i delegati Cgil* (1991, video, colore, 75'), film che mi ha avvicinato ancora di più al mondo del lavoro e non solo a quello sindacale.

Il lavoro in questi anni è continuato, malgrado i normali problemi produttivi che si incontrano, e così ho realizzato tra l'altro: *Un solo grido lavoro* (1996, video, colore, 45') sulla chiusura della Falk a Sesto S. Giovanni, *Sto lavorando?* (1998, video, colore/b/n, 55') sull'esperienza di in-

tegrazione-lavoro di un ragazzo psicotico grave alla Cittadella di Assisi, *Protagonisti. I diritti del '900* (2000, video, colore, 60') sulla conquista dei diritti sociali e civili nel XX secolo.

Anche per alcuni di questi film il rapporto con il sindacato, Cgil e Spi-Cgil, è stato determinante e ha permesso di attivare sul territorio un proficuo lavoro di comunicazione e in certi casi anche di formazione, permettendo altresì di porre all'attenzione dell'opinione pubblica la realtà del cosiddetto "cinema utile".

Ho sempre vissuto il problema della rappresentazione del reale in una dimensione espressiva non vincolata dai cosiddetti generi cinematografici; per lo più la realizzazione di ogni mio film è stata determinata da un'urgenza "politica/creativa"; nel mio lavoro di messa in scena ho sentito subito la necessità di stimolare sempre più un rapporto di reciprocità con gli spettatori, senza il quale io credo sia molto difficile raccontare, informare, comunicare.

Il bisogno di rappresentare il reale è nato dalla consapevolezza di voler "stimolare" il cambiamento della realtà nella quale vivo, partecipando e vivendo "dall'interno" in tutte quelle situazioni che in qualche modo, di volta in volta in questi anni, hanno rappresentato, e non solo nella società italiana, delle vere e proprie frontiere, etiche, morali e sociali; con le quali non sempre si ha voglia di confrontarsi.

Il ruolo di regista di cinema l'ho sempre interpretato come un ruolo attivo, non solo culturale, ma anche politico, e non a caso la mia attività non ha mai trascurato di intervenire, se necessario, in situazioni sociali anche drammatiche come quelle della Calabria e della Sardegna.

Contemporaneamente, la mia ricerca della rappresentazione del reale si è precisata attraverso l'uso del primo e primissimo piano, la cura della luce come elemento figurativo e narrativo e la valorizzazione della parola: quest'ultima non nel senso falsamente oggettivo della classica voce fuori campo, ma come espressione diretta e soggettiva dei protagonisti, al pari dei volti e della luce.

Il set, in molti film di quest'ultimo decennio, dai luoghi reali si è trasferito in "studi", ideati e costruiti, di volta in volta, in stanze di albergo, Camere del Lavoro, aule scolastiche, sale cinematografiche: luoghi "astratti" e acusticamente isolabili in cui sviluppare accuratamente la rappresentazione.

La parola, in particolare, è diventata sempre più protagonista nel mio cinema con *Partitura per volti e voci, viaggio tra i delegati Cgil* e con l'ultimo film *Protagonisti. I diritti del '900*, rispettivamente settantacinque e sessanta minuti in cui i volti in primo e primissimo piano e le voci dei protagonisti s'inseguono in un'ideale partitura musicale fatta di respiri, silenzi e sguardi in macchina che esplodono dallo schermo e raccontano la realtà dentro una struttura sospesa.

Il tempo sospeso del racconto è sicuramente il confine di questo tipo di rappresentazione, grazie alla quale, "le donne e gli uomini della realtà" sono veri e propri attori protagonisti e la "macchina cinema" si muove attorno a loro come in un film di finzione, con carrelli se necessario o altre tecniche di ripresa, per rendere meglio la messa in scena dei personaggi, che non solo parlano guardando in macchina (come nei due film citati sopra), ma spesso interagiscono tra di loro con dialoghi, vivendo e mettendosi in scena.

Le narrazioni sono trattate come elementi di racconto (ovviamente non si tratta di semplici interviste con domande e risposte), e sono il risultato di un lungo percorso di conoscenza e di reciproca fiducia tra il regista e i suoi "attori" protagonisti.

La conquista di dignità di persone, di una possibile universalità delle storie narrate, di uno spazio comunicativo abitualmente negato è la posta in gioco.

L'auspicio è che chi ascolta e guarda "i parlanti" e ne coglie l'intensità sia chiamato direttamente in causa e diventi parte attiva e sensibile di un processo comunicativo di pubblica utilità.

Fabbriche dismesse, spazi incogniti

*Guido Chiesa**

Sul tema del lavoro e della sua rappresentazione nel cinema e nella televisione, preferisco, anziché fare riflessioni di carattere generale, soffermarmi sulla mia esperienza personale. Quali sono le ragioni che mi hanno spinto a interessarmi al mondo del lavoro in almeno due dei miei film? Come in una seduta pubblica di auto-analisi, provo a dare qualche risposta.

In *Babylon*, lungometraggio del 1994, il protagonista è Francesco, un operaio di una fornace di medie dimensioni, disilluso sul versante politico, ossessionato dalle proprie vicende personali al punto dell'implosione: il rapporto con la giovane moglie intellettuale che lo tradisce; quello con il fratello, ex operaio, ora cinico scrittore di racconti pornografici, che ne deride le scelte di vita pauperistiche (Francesco ha *scelto* la fabbrica, abbandonando gli studi). Sullo sfondo della vicenda, una sorta di giallo con quattro personaggi principali e altrettanti punti di vista, c'è la Torino post-industriale di fine secolo, una città con sei milioni di metri quadrati di fabbriche dismesse, trecentomila abitanti persi in dieci anni, tuttora orfana del suo secolare ruolo di città-Fiat. Non a caso, uno dei quattro personaggi, una studentessa francese d'architettura, sta realizzando la propria tesi di laurea proprio sull'impatto urbanistico delle fabbriche dismesse (nel caso specifico la gigantesca ex-Teksid).

Non mi basta mai, realizzato con Daniele Vicari nel 1999-2000 (una prima versione è stata presentata al Festival di Torino; una seconda è di prossima uscita nelle sale cinematografiche) è invece un lungometraggio documentario che ha per protagonisti cinque ex-operai della Fiat, cinque voci fuori dal coro della diaspora della classe operaia torinese dopo la grande sconfitta del 1980 e la trasformazione socio-industriale che ne è conseguita. Il film, nel narrare le loro vicende attraverso dieci anni di lotte operaie e venti di esperienze private alla ricerca di nuove dimensioni di vita e lavoro, si pone anche esplicitamente le domande a cui *Babylon* aveva solo accennato: che cos'è la classe operaia dopo la fine della fabbrica? Che rapporto esiste ora tra lotta operaia e processi di cambiamento industriale? Che farne di questi sei milioni di metri quadrati di impianti industriali dismessi?

---

* Regista

A ben vedere, in entrambi i casi, il vero oggetto della ricerca non era tanto il lavoro quanto i lavoratori, con uno slittamento sul piano umano e politico che non credo sia casuale. Ugualmente, in tutti e due i casi, la fabbrica intesa come luogo deputato del lavoro era vista soprattutto nella sua fase di deflagrazione post-fordista, quasi come un involontario oggetto estetico, prima ancora che il luogo in cui si configurano determinati rapporti socio-economici.

Forse, in questa prospettiva, c'è un eco della mia formazione. Sono nato infatti a Cambiano, piccolo centro agricolo (ora di piccole e medie imprese e tanto terziario) della provincia di Torino, da famiglia piccolo-borghese (madre insegnante, padre rappresentante). La mia conoscenza del mondo del lavoro, per tanto, era per lo più indiretta, legata principalmente alla pendolarità dei turnisti-Fiat abitanti in paese; agli operai delle imprese artigianali di cui Cambiano abbonda; ai racconti di mio nonno, operaio in una ditta di mobili per navi durante e dopo l'ultimo conflitto mondiale.

La storia del nonno, forse, nasconde qualcosa di più. Del resto, lui è stato l'unico in famiglia ad aver coltivato una militanza a sinistra, anche se io ne sono venuto a conoscenza dopo la sua morte, nel novembre '76. Mio zio allora mi rivelò che Antonio Chiesa era stato iscritto al Pci attorno al 1948 e che in un'occasione gli aveva raccontato con vivida precisione la reazione dei portuali livornesi alla notizia dell'attentato a Togliatti: i lavoratori, per bloccare le vie d'accesso ai moli, avevano dissaldato (e risaldato al contrario) le traversine dei binari. Negli anni successivi, tornato a casa dopo anni di vita portuale, il nonno si era riadattato alle esigenze perbeniste del piccolo paese cattolico e all'autorità della nonna, che non amava si parlasse di politica in casa. Per cui, sebbene fossi il suo nipote preferito, non mi parlò mai della sua militanza. Insomma, non contribuì certo a far maturare la mia conoscenza della realtà operaia...

Rimane il fatto che per me la fabbrica è stata per anni un mondo distante, inquadrato nella dicotomia città-paese, un moloch-oggetto la cui mera esistenza rappresentava il senso di una civiltà che non mi apparteneva. Al pari del traffico, dei quartieri-dormitorio, dello smog. Un'alterità che non è stata affatto soppiantata dalla militanza politica degli anni Settanta, per lo più consumata nel liceo di un grosso centro della provincia, anch'esso distante dalle dinamiche operaie di quegli anni così complessi e drammatici. I fatti 1980 alla Fiat mi colsero in un momento di personale trasformazione: la fine del movimento studentesco del decennio precedente mi aveva allontanato dalla dimensione politica militante; la scoperta (tarda e provinciale) del cinema aveva colonizzato ogni spazio temporale della mia esistenza. Ma non basta ciò a spiegare perché non andai alle manifestazioni dei 35 giorni: è perché quelle lotte erano

completamente *dentro* il mondo del lavoro, immanenti alla struttura architettonica/esistenziale della fabbrica. Una lotta, quella dell'autunno '80, che, per quanto sinceramente e ingenuamente dicessi di appoggiare e condividere, mi era oscuramente lontana.

Ecco perché, credo, oggi mi interessi così tanto la fabbrica in quanto luogo "deserto", abbandonato: un modo per riappropriarmi di ciò che ho sempre guardato con timore e desiderio, una strategia di ricomposizione che sappia unire il passato (le lotte) al futuro (le possibili trasformazioni). Penso che sia importante, oggi, che il movimento operaio si ponga il problema della destinazione d'uso di questi spazi che gli sono appartenuti, economicamente e umanamente, e non deleghi esclusivamente ad altri decisioni vitali per il destino urbanistico ed ecologico delle nostre città. Credo che sia importante quanto la difesa dei posti di lavoro o lo sviluppo di una efficace politica contro la disoccupazione.

I registi italiani non prendono il metrò

*Gianfranco Pannone**

Realizzando recentemente *Sirena operaia*, un documentario sull'Autunno caldo e le lotte sindacali negli anni Settanta, mi sono domandato più di una volta se il mio piccolo film di montaggio fosse necessario. Di operai oggi non parla quasi più nessuno: trattati al pari di fossili.

A parte le professioni legate alla cosiddetta *new economy,* in Italia generalmente non si disserta di lavoro, forse perché sono in pochi ad essere felici del proprio stato di lavoratori. Si parla piuttosto di evasione, ne scrivono spesso anche gli amati-odiati quotidiani. Spesso, le vacanze non sono altro che una vera e propria schizofrenica fuga dalla realtà (compresi i giornali), termometro di un mondo che non va poi tanto bene.

Insomma, il problema, oltre a quello non secondario della disoccupazione, è il seguente: in genere i lavoratori sono occupati in mansioni ridicole, indecenti, alienanti, ingiuste, noiose. E intanto la pubblicità ci dice che stiamo tutti bene. Molti ci credono (o vogliono crederci), a tal punto che le proprie frustrazioni preferiscono tenersele per sé, tanto per non sentirsi fuori dalla maggioranza. E poi una volta l'anno si può sempre scappare...

Scrive il sociologo Domenico De Masi nel suo saggio *Il futuro del lavoro*: «Da parte mia riesco a individuare il seme della felicità solo nel lavoro creativo e nel tempo libero: perciò coltivo l'ipotesi che l'ozio, nella società postindustriale, possa diventare importante almeno quanto il lavoro e che via via finisca per fare tutt'uno con esso».

Mi attrae molto lo scenario liberatorio che auspica De Masi nel suo saggio, ma ho l'impressione che si parli di problemi realizzabili in tempi relativamente brevi solo per una minoranza. È probabile che di questa *èlite* faccia parte anch'io. Sebbene non sia tutto così facile, sono impegnato in un lavoro creativo che non è fuori dalla mia vita, ma che della mia vita è parte integrante. Faccio il regista e mi diverto quasi sempre.

Ma da aspirante soldato delle *Brigate Zavattini*, la mia scelta etica mi impedisce di chiudermi nelle gabbie dell'estetica per giocare all'artista. Sono troppo legato al sociale, alla mia educazione politica, per non pensare al cinema anche in termini di militanza.

---

* Regista, vice Presidente di Doc/it

Sono passati all'incirca settant'anni dal tempo in cui John Grierson scrisse il suo manifesto per il documentario. «Noi crediamo che dalla capacità, che il cinema possiede, di guardarsi intorno, di osservare e selezionare gli avvenimenti della vita "vera", si possa ricavare una nuova e vitale forma d'arte», recita il punto primo. Parole semplici e chiare, che spesso travisate dalla cosiddetta Tv verità, meritano maggiore attenzione da parte dei registi.

È per questo, forse, che, quando la pigrizia non ha il sopravvento o le distanze romane si fanno impossibili, lascio volentieri l'auto e prendo la grigia metropolitana di Roma, il luogo dove oggi si comprendono meglio vizi e virtù della capitale. Lo faccio da tredici anni con una certa assiduità e giuro che in così tanto tempo non ho mai incontrato un collega. Non credo certo di essere l'unico cineasta di Roma a frequentare la metropolitana, ma in tutto questo tempo non mi è mai capitato di scambiare un saluto o due chiacchiere con un regista.

Ho la presunzione di pensare che questo abbia un po' a che fare con lo scarso interesse del cinema italiano per il mondo del lavoro in genere (a parte qualcuno: Amelio, Segre, Virzì…) e, chissà, anche per la poca fortuna che in Italia gode un certo tipo di documentario.

Non molto tempo fa Zavattini consigliava ai giovani registi di frequentare i tram per trarne ispirazione, e molti, iscritti al neonato partito degli autori, facevano di sì con la testa per poi sorridere di quell'uomo di sicuro geniale, ma per loro *naïve* e in fin dei conti un po' rincoglionito.

Oggi in molti sorridono ancora al pensiero di quel consiglio; i più per glissare il traffico (e la gente) posseggono un motorino e i film preferiscono scriverseli a tavolino, forti delle proprie letture e delle vicende private. Non nego di esserci cascato anch'io in questa brutta abitudine. È in quei momenti che ho fatto le cose peggiori.

Al pari che andare in tram, prendere la metropolitana tra le sette e le nove del mattino, orari non proprio consoni ai registi italiani, è un'esperienza molto istruttiva. Stare accalcati tra migliaia di lavoratori ancora assonnati, che sembrano chiedersi: "Perché sono qua?" significa toccare un pezzo di mondo reale. Una signora impiegata in uno dei tanti ministeri della città si è ricavata un angoletto e ora legge, indifferente del prossimo, il suo libro sul Maghreb, forse è già lì a godersi il sole. Uno studente operaio dai capelli arruffati dorme in piedi, alla metro c'è arrivato per forza d'inerzia dopo una notte passata sui libri. Un signore ha già le borse sotto gli occhi: è insegnante, viene da Priverno e, dopo un'ora di treno, deve sorbirsi altri trenta minuti da aringa inscatolata. Un immigrato africano a fatica riesce a entrare in vettura col suo carico da ambulante e in silenzio sopporta i mugugni dei benpensanti. Quante storie possibili, quante vite dimenticate. E come sono lontane dai nostri film tutte queste persone!

Dicono che oggi la gente vuole evadere, sognare. Anche perché quando torni a casa dopo una giornata di lavoro e per giunta con la metro, hai solo voglia di rilassarti. Sarà pur vero, ma è anche vero che qualcuno, film come *Rosetta* o *Risorse umane* va al cinema a vederseli. Perché oggi in Italia non si fanno film così?

Tre film

*Paolo Virzì**

La bella vita, 1994

Sembra già un'epoca fa, eppure son passati solo sei, sette anni. A ripensare alla genesi di quel film, vengono in mente le tante discussioni che alla fine degli anni Ottanta e nei primissimi Novanta misero in subbuglio la sinistra e il sindacato circa la propria identità. Piombino, e l'asprissima vertenza con il nuovo padrone Lucchini, sembravano un po' il simbolo di quel momento cruciale. Grazie alle insistenze del sindaco di Piombino, Fabio Baldassari, con i vertici dell'Ilva, riuscimmo ad avere accesso all'interno degli impianti. La visione della colata d'acciaio, il fragore, i botti, il caldo impossibile, il puzzo insopportabile, ci facevano domandare come facessero tanti operai a battersi così duramente per continuare a lavorare tutti i giorni in quell'inferno.

Ricordo che il copione veniva continuamente riscritto: un po' perché il produttore Roberto Cimpanelli non si decideva a far partire il film (c'è da comprenderlo e rendergli onore: la tivù non sganciò alcun diritto di antenna, persino il Guglielmi della temeraria Rai Tre scartò il progetto, non ci fu attribuito alcun articolo 28), un po' perché gli eventi di quei giorni, e un certo clima, ci sembrava meritassero di essere assorbiti nel racconto. Così quando finalmente iniziarono le riprese, i fatti narrati, quelli inventati, quelli realmente avvenuti, i personaggi reali e di finzione, ci sembravano un magmatico tutt'uno. C'era da mettere in scena un picchetto di operai e sindacalisti davanti alla fabbrica: ecco quelli veri, ad infittire la manciata di comparse che il magro budget consentiva. C'era da inquadrare in dettaglio una lettera che comunicava al protagonista la cassa integrazione: ecco che dai vicini di casa spuntava una lettera originale.

Lavoravamo immersi in un clima intenso, vivace e drammatico, e ci sentivamo benvoluti dalla gente di Piombino: molti, per generosità e forse per disperazione, percepivano che quel film, di cui conoscevano a malapena la trama, con attori giovani, diretti da un regista debuttante, poteva, chissà come, significare per quel loro mondo una piccola riscossa. Ero spesso circondato da persone che venivano a raccontarmi il proprio caso personale, quello del loro collega, del loro parente, del loro amico.

* Regista

Nel mio piccolo mi sentivo animato da un fervore misterioso: non mi sembrava di lavorare ad un film qualsiasi, mi sentivo con un po' di megalomania investito da una missione importante: dar voce a delle persone la cui esistenza sembrava sempre più marginale, superata dall'incedere crudele della Storia.

Feci in tempo anche a seguire il compimento di un destino felice: quello di C., operaio col riccetto biondo da ventenne, l'aria da discoteca, ma sposato con figli. Era stato uno dei primi ad esser mandato a casa, per intemperanze e per il mancato rispetto di alcune norme di sicurezza. Sul suo caso il sindacato locale armò una piccola battaglia persa in partenza. C. ci veniva dietro durante i sopralluoghi, sperando in un posticino in veste di chissà cosa, dall'attore al manovale. Poi lo persi di vista. Seppi che all'insaputa del sindacato aveva contrattato una buonuscita sottobanco con la direzione, e aveva aperto un'attività in proprio. Alla fine delle riprese lo vidi di nuovo: andava in giro con un furgone a rifornire bar e negozi di acqua minerale. Era allegro, diciamo pure gasato dalla sua nuova professione: fece al cospetto di tutti un gesto sguaiato verso l'acciaieria (a Piombino te la ritrovi dappertutto, con le sue minacciose proboscidi fumiganti), non mi ricordo se mandò anche uno sputo, o se fece solo il gesto, quello caratteristico. Dodici anni di lavoro lì dentro, la salute rovinata, ma adesso la nuova vita. Intorno circolavano battute, risatine, gomitate, ammiccamenti. Mi accorsi, tra l'altro, che quello di C. non era affatto un caso isolato. Cioè che la perdita del posto fisso per molti da autentico incubo si era trasformata in un'inattesa liberazione. Era il caso degli operai più giovani. Erano diventati operai tardi, nel pieno del tramonto dell'epopea delle lotte. Non c'era nessun motivo d'orgoglio ad indossare la tuta verde da laminatore. La questione era diversa per i più anziani, incapaci d'immaginare per se stessi un'esistenza diversa. Mi vennero raccontati numerosi episodi di gente inattiva piombata in uno stato di profonda depressione. L'episodio del suicidio del cassintegrato-cacciatore è ispirato ad un episodio purtroppo realmente accaduto.

Ovosodo, 1997

Tornai, con quel film, e per pochi giorni, in una grande fabbrica e mi portai, per gioco, alcuni degli "attori-non-attori" che avevano recitato ne *La bella vita*. Ma questa volta eravamo lontani dal clima della cronaca, immersi in quello della novella con sfumature da favola. In quelle poche scene si dà vita ad una specie di scherzosa utopia: i grandi romanzi riassunti a voce dall'ex-studente povero agli operai più anziani, nel fragore degli impianti, tra nuvole di fuliggine. Quasi la celebrazione dell'unico possibile riscatto per uno come Piero, quello della solidarietà con i propri simili. Senza confessarcelo apertamente, stavamo dando vita al desiderio che certe letture, certe speranze, non fossero state del tutto inutili.

Baci e abbracci, 1999

Gente abituata al lavoro subalterno, che deve darsi da fare per rimanere a galla nell'epoca della competizione. Se ci si guarda intorno scopriamo d'esser circondati da casi insieme comici e penosi. Il mondo nuovo è già arrivato e c'è gente che a meno di quarant'anni è già da buttar via. Non sanno l'inglese, non sanno usare il computer, ma soprattutto non hanno l'attitudine alla vendita, al gioco ruffiano del promuoversi sul mercato. È a quest'umanità, radunata intorno ad un disperato desco natalizio, che abbiamo dedicato il film.

Il diario di *Filmmaker*

*Silvano Cavatorta**

Filmmaker, rassegna di film e video nata nel 1980 a Milano, ha promosso da tre anni, in collaborazione con la Cgil Lombardia, un concorso internazionale dedicato a film e video su *Lavoro e temi sociali*. È difficile e presuntuoso trarre conclusioni esaurienti da questa esperienza relativamente breve e, volendo evitare un discorso teorico che altri saprebbero trattare con più profondità e competenza, ho scelto la forma del diario. Il "diario di bordo" di un viaggio che va dal 1998, anno di lancio del concorso, ad oggi.

1998. A giudicare dal numero dei lavori che sono arrivati e dalla loro provenienza l'argomento proposto ha suscitato tra gli autori molto interesse, anche più di quanto ci aspettassimo. Nonostante il concorso sia stato aperto a tutti i formati e i generi, la maggior parte delle opere giunte – più di duecento tra film e video provenienti da nove paesi diversi – sono documentari. Al momento della selezione preliminare, necessaria per non sottoporre la giuria e il pubblico a una impossibile maratona, ci siamo trovati di fronte a un panorama eterogeneo a cui non era facile applicare dei criteri di scelta restrittivi. Uno degli obiettivi è stato dunque quello di lasciare l'interpretazione dei temi la più aperta possibile. Un altro criterio di selezione è stato quello di puntare a una buona qualità tecnica, a un'attenzione non solo ai contenuti, ma anche all'efficacia della rappresentazione. Un fatto è certo, per quanto riguarda l'argomento del lavoro: un filo rosso unisce le opere in concorso: il lavoro che non c'è e che non si trova, in Italia come in Francia, Spagna, Belgio, Canada ecc. Ci aspettavamo forse un maggiore interesse per i temi che riguardavano la nascita e la crescita di nuovi soggetti produttivi, del lavoro autonomo, della flessibilità di cui oggi si parla tanto. Ci siamo trovati di fronte, invece, a una rappresentazione del lavoro nelle sue forme più tradizionali.

Dalle opere visionate e selezionate quello che emerge è un ritardo nella rappresentazione delle nuove occupazioni come il part-time, il lavoro interinale, le nuove professioni legate al terziario e al lavoro immateria-

* Direttore di *Filmmaker*

le. Questa edizione é stata vinta da *Sto lavorando?*[1] (Italia, 1998) di Daniele Segre (1° premio), *Nespatrenè*[2] (Repubblica Ceca, 1996) di Miroslav Janek e *Wasteland*[3] (Germania, 1997) di Andrei Schwartz.

1999. La seconda edizione del concorso *Lavoro e temi sociali* ha riservato conferme e sorprese. La conferma più evidente è data dal rinnovato interesse verso un tema, come quello del lavoro, non facile e non facilmente "filmabile". Mentre la sorpresa più gradita è stata l'aumento del numero di partecipanti e sopratutto l'allargarsi della rosa dei paesi di provenienza: ne abbiamo contati ventisei, per complessivi 251 lavori. Un ventaglio assai ampio di cinematografie, di stili, di scuole: non solo documentari, ma anche fiction, film sperimentali, animazione. Chi ha condiviso con me il lavoro di selezione è rimasto favorevolmente colpito da una varietà di generi non riscontrata nella precedente edizione. Non abbiamo certo dovuto confidare nelle eccezioni per avere una rosa ben più ampia di quella che si troverà a disposizione la giuria. Tante sono state le opere discusse ed escluse solo dopo numerosi ripensamenti e considerazioni. Conferme e sorprese anche sulla qualità. Paesi con solide tradizioni cinematografiche hanno sfoggiato professionalità, cura e anche quel prodotto medio che non delude, ma nemmeno entusiasma. Un rischio che non ha corso quasi mai il resto del mondo: gli scarsi mezzi disponibili non hanno impedito a molti di confezionare piccoli gioielli. Diverso il caso dell'Italia. È stata la prima, per ovvie ragioni, per numero dei lavori inviati (nel complesso il 40%) e quella che invece, per paradosso, più ci ha facilitato il compito di selezione. I lavori italiani non offrono che alternative secche e senza sfumature: da un lato i documentaristi che ripetono (con esiti diversi) la lezione di un maestro come De Seta, dall'altro un dilettantismo preoccupante, spesso neppure supportato da una carica di energia naïf. Alla fine sono rimasti i lavori *sui generis*, in bilico di fronte alle "categorie", quelli che hanno accettato la sfida da noi lanciata fra le righe con quella dicitura «possono partecipare film e video di qualunque genere, durata e formato», riportata nella scheda d'iscrizione. Convinti che anche il tema più serio possa beneficiare di interpretazioni e sguardi obliqui, forzati, inconsueti, l'unico modo per rivitalizzare un argomento fagocitato nel modo sensazionalistico e banale dal piccolo schermo é quello di restituirlo non prima di averlo attentamente rielaborato con rigore di libertà.

L'edizione 1999 del festival ha visto vincitori i film *Crazy English*[4] (Cina, 1999) di Zhang Yuan (1° premio) e *Kto bloché*[5] (Russia, 1999) di Vitaly Kanevski.

2000. Una novità balza all'occhio nel leggere i titoli della terza edizione del concorso *Lavoro e temi sociali*: molti i film stranieri che provengono da un'area geografica più o meno ampia e che comunemente indi-

chiamo con l'appellativo di Est. Un gruppo compatto e ben evidenziato che esce da spontanee e coincidenti predilezioni di noi scrutatori, predilezioni che non si sono certo tradotte nella scelta di film simili, omologati, intercambiabili. In generale abbiamo avuto l'impressione che i 320 lavori visionati tracciassero linee di tendenza nette e leggibili: pochi, rispetto alle passate edizioni, i "fuori tema", segno che la rassegna si sta consolidando e comincia a ricevere le giuste attenzioni. A dispetto delle eccessive lodi massmediatiche, non sono i felici eden della *new economy* a essere stati filmati, e certo non per miopia o scarso ottimismo degli autori. Piuttosto l'attenzione si è rivolta verso i concretissimi risvolti della cosiddetta globalizzazione: effetti di una concorrenza totale e del trasferimento dei reparti produttivi delle aziende occidentali verso paesi con mano d'opera a basso costo.

I numerosi documentari e le poche fiction presenti nella selezione, sebbene non ci fossero nel bando restrizioni in tal senso, rispecchiano la tendenza generale delle opere che ci sono state inviate per il concorso. Alcuni dei documentari, sia pur dichiaratamente creativi, hanno spesso trovato un limite nel didascalismo, nei discorsi che vogliono dire tutto e con una chiarezza tale da non rimandare più alle immagini finendo paradossalmente per soffocarle. È questa una pecca niente affatto propria del "genere", sorta di difetto congenito: si possono raccontare brani di verità anche solo suggerendoli. Calvino nelle sue *Lezioni Americane* dispensa, fra i tanti, un consiglio che dovrebbero far proprio anche molti autori di cinema: «La leggerezza per me si associa con la precisione e la completezza, non con la vaghezza e l'abbandono al caso». Noi abbiamo cercato di far nostro il suggerimento e alla fine sono rimasti i lavori capaci di trattare i temi oggetto del concorso con aderenza e poetica leggerezza.

Note

1 Il film racconta la storia di Matteo, che ha seri problemi psichici ed è alle prese con la cassa integrazione. Il suo lavoro per due mesi presso la sala ristorante della "Cittadella" di Assisi è un modo per non farlo stare chiuso in casa, provando a metterlo a confronto con nuove situazioni e impegni.

2 Storia di alcuni allievi di una scuola per non vedenti, mentre seguono un corso di fotografia. I ragazzi mostrano con gioia le immagini di un mondo percepito attraverso suoni, odori ed esperienze tattili.

3 Il film documenta la vita di un campo nomade, soprannominato "Dallas", situato in cima alla discarica della città di Cluj, in Romania. Gli abitanti del campo sopravvivono cercando oggetti nell'immondizia.

4 Ly Yang, un professore di inglese, da dieci anni percorre la Cina radunando migliaia di allievi in luoghi pubblici. «Fate soldi sfruttando lo straniero»: questo in sintesi il suo motto. Il regista, pedinando un personaggio fuori dall'ordinario, ritrae uno spaccato dei profondi mutamenti sociali in atto nel suo paese.

5 Con un tono tragicomico, il film racconta, attraverso la storia di un giovane imprenditore, le contraddizioni della nuova società russa.

Mutimedia Labor Festival

*Giovanni Cesareo**

La rappresentazione del lavoro, attraverso l'immagine fotografica o cinematografica, ha ormai una lunga storia: correva l'anno 1895 quando i fratelli Lumière crearono la famosa sequenza intitolata *Sortie d'usine* che riprendeva i lavoratori all'uscita dalla loro fabbrica. Ma proprio questa sequenza stimola a una riflessione: fin dall'inizio il racconto cinematografico, sia di fiction sia documentario, ha marcato una cesura tra la vita dei lavoratori all'interno della fabbrica (peraltro rappresentata soprattutto da materiali commissionati dalle imprese e quasi sempre conservate nei loro archivi) e la loro esistenza al di fuori della fabbrica. Lo ha confermato qualche anno fa anche la discussione avvenuta nel corso del primo incontro tra gli archivi europei[1]. Le ragioni di questa cesura sono molte e meriterebbero di essere approfondite proprio oggi che le forme e la concezione stessa del lavoro – anche e proprio in rapporto con il modo di vivere – stanno radicalmente cambiando.

Per operare una simile riflessione, tuttavia, è innanzitutto necessario avere dinanzi agli occhi – è proprio il caso di dirlo – le multiformi immagini del lavoro che la fotografia, il cinema e attualmente anche i media digitali – dai Cd Rom ai siti Web – ci offrono. In passato registi famosi (da John Ford a Frank Capra, dal classico Chaplin fino a Barbara Kopple, da Biberman a Flaherty, da Pudovkin a Vajda e a tutta la filmografia dell'Est europeo, da Truffaut a Godard, da Rossellini a Visconti a Risi a Scola), hanno creato opere che hanno appassionato il pubblico e lo hanno indotto a porsi molti interrogativi su essenziali problemi sociali e umani. Alcune di queste opere sono state costruite e realizzate, in particolare in Canada, sperimentando anche una stretta collaborazione creativa con i lavoratori protagonisti dei fatti narrati: e si tratta di film quasi mai visti in Europa

Nei tempi più recenti, poi, il tema del lavoro, delle sue trasformazioni, dell'intreccio di relazioni che esso contribuisce a configurare, del modo in cui esso è concepito e vissuto nella soggettività di uomini e

---

* Docente di teoria e tecniche della comunicazione di massa presso il Politecnico di Milano, componente del Comitato scientifico dell'Archivio audiovisivo

donne sta riaffiorando con forza nei media tradizionali e nei new media. A livello internazionale film, documentari, video, foto, brani musicali trattano e narrano questo tema in chiave di attualità e in chiave di memoria: basti pensare ad alcuni film inglesi o francesi o belgi o americani e, in Italia, ai documentari di Daniele Segre, di Gianni Amelio, di Mimmo Calopresti.

E, tuttavia, manca in Europa un'occasione nella quale nuovi prodotti e prodotti di ieri inerenti queste tematiche siano presentati e passati in rassegna per il pubblico più largo. Esistono sezioni dedicate al tema del lavoro in alcune rassegne cinematografiche, ma si tratta di iniziative parziali o minori e comunque non multimediatiche.

È in questa prospettiva che è stato concepito il progetto di un festival internazionale multimediale sul lavoro, *Multimedia Labor Festival*, da tenersi annualmente a Sesto San Giovanni – città-immagine del lavoro industriale fino a non tanti anni fa e adesso comunità in piena transizione verso un futuro da città della comunicazione (sesto.com). Il progetto – firmato da Giovanni Cesareo, Ansano Giannarelli e Enrico Bosio – è promosso in primo luogo dall'Assessorato alla cultura del Comune di Sesto e dall'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, ma sta già raccogliendo molte adesioni calorose tra operatori della comunicazione, studiosi e uomini di cinema (particolarmente significativo, in questo senso l'interesse dell'Associazione *Filmmaker* di Milano), fotografi, musicisti, scrittori, e, per altro verso, nel mondo sindacale e tra alcune istituzioni che sono legate alla ricerca e al dibattito sulle trasformazioni del lavoro (come l'Istituto per il lavoro di Bologna) o al campo della formazione (come Rai Educational).

Il *Multimedia Labor Festival*, infatti, intende essere una manifestazione annuale di carattere internazionale, destinata a connotarsi come:
a) un insieme di mostre-rassegne-spettacoli centrati sul tema del lavoro e delle sue implicazioni sul piano della vita sociale e individuale;
b) un festival che spazi tra i diversi linguaggi dei media, mettendoli a confronto e quindi coinvolgendo un pubblico, in particolare di giovani, variamente interessato non solo al tema del lavoro ma anche alle diverse forme di rappresentazione e di informazione su questo tema;
c) un'occasione di incontro e di discussione per tutti coloro che oggi avvertono il tema del lavoro come uno dei temi politici, sociali e culturali centrali della società dell'informazione e del futuro in generale.

Iniziativa centrale del festival dovrebbe essere la convocazione annuale di un incontro internazionale tra fondazioni, associazioni, imprese, organismi diversi che si interessano a vario titolo del tema del lavoro e delle prospettive che per il lavoro si aprono nell'orizzonte della globalizzazione e all'interno dei diversi paesi. Il festival potrà inoltre essere il momento culminante di una serie di iniziative, anch'esse multimediatiche,

organizzate lungo tutto l'anno in forme e contesti diversi, anche in altre città italiane o in altri paesi.

Il festival, infine, troverà un naturale e proficuo collegamento con il Museo dell'industria e del lavoro che è ormai in fase di avanzata realizzazione appunto a Sesto San Giovanni e che, tra l'altro, sarà dotato di un *database* nutrito di informazioni, saggi storici e materiali iconici di notevole valore.

Si è ormai già sul punto di fondare un'Associazione destinata a promuovere la manifestazione (ma, eventualmente, anche altre iniziative di ricerca e di comunicazione), i cui soci fondatori faranno parte di un comitato culturale che collaborerà in modo permanente alla impostazione del festival, gestito da una direzione operativa di cui faranno parte i responsabili dei diversi settori

Le prospettive, dunque, sono ottime. Non resta che formulare l'augurio più adatto all'occasione: "E adesso, al lavoro!".

Note

1 Si fa riferimento al convegno *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia*, promosso dall'Archivio audiovisivo a Roma, il 20 e 21 novembre 1998. (Cfr. *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Atti del convegno internazionale di Roma, 20-21 novembre 1998*, a cura di A. MEDICI, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000.)

Work&Time
La storia e la memoria del lavoro in un Cd Rom

*Mario Agostinelli**

La realizzazione del Cd Rom *Work&Time – Lavoro@Tempo*, prodotto dalla Cgil Lombardia in collaborazione con ricercatori, imprese, istituti operanti nel campo della ricerca e dell'archiviazione storica, è un esplicito passo verso la costruzione di un linguaggio nuovo per dialogare con generazioni, professionalità e ceti sociali distanti dalla cultura del movimento operaio.

Si tratta di individuare punti di contatto con luoghi e forme della creazione di valori, in particolare, delle nuove generazioni: una ricerca nella quale noi possiamo portare la straordinaria ricchezza del patrimonio di storia, di esperienza, di materiale e di valori propri del nostro mondo.

In *Work&Time* il tempo e il lavoro sono le chiavi principali di lettura dei fenomeni che hanno attraversato gli ultimi quarant'anni di storia italiana. I materiali permettono di disegnare percorsi per leggere il passaggio dall'Italia dell'economia industriale degli anni Sessanta allo smantellamento dei grandi apparati produttivi, alla crescita della piccola e media impresa; per trovare i segni della trasformazione che ha portato dalla società del tempo sequenziale, ritmato dal lavoro della fabbrica, a quella del tempo che si comprime e delle attività che si sviluppano in simultanea. Processi che hanno interessato l'organizzazione del lavoro, la forma dello spazio, l'organizzazione sociale delle persone, i modelli culturali.

Nel lavoro industriale, la trasmissione della conoscenza e dell'appartenenza avveniva con un progressivo processo di inserimento e integrazione. Valori, competenze, identità erano proposti dal lavoratore anziano, dall'esperto, al giovane, al nuovo arrivato. Dal gruppo alla persona che veniva accolta. Fortemente integrato con il lavoro industriale e con la grande impresa, quel modello di costruzione di senso nel lavoro appare distante ed estraneo alle nuove forme di organizzazione del processo produttivo e alle generazioni che oggi vi si affacciano.

La flessibilità massiccia che ha investito le modalità di erogazione delle prestazioni, l'intensificazione dei ritmi, la saturazione crescente del tempo "in fabbrica" e la scomposizione dei processi di produzione in attività

* Segretario della Cgil Lombardia

parallele, rendono sempre più difficile comunicare nelle forme tradizionali, conoscere il processo produttivo, acquisire una visione generale.

Il rapporto tra le persone si sposta dalla forma solidale del gruppo con una identità comune, alla relazione contrattuale tra singoli che partecipano ad obiettivi comuni.

I giovani entrano nel mercato del lavoro ipnotizzati dalla destrutturazione delle aspettative verso lo stato sociale ("noi la pensione non l'avremo mai"), formati sull'idea che si giocheranno in prima persona le possibilità di affermazione (e che l'azienda/il mercato premia chi è capace!), indifferenti se non diffidenti verso le tradizionali forme di rappresentanza collettiva delle quali ignorano la storia, spesso sottovalutano il ruolo, considerandole tendenzialmente residuali rispetto all'idea che ognuno debba massimizzare rapidamente se stesso e le risorse, umane ed economiche, disponibili.

Anche le modalità di ingresso più diffuse (il contratto di formazione e lavoro, ma ancor più il contratto di collaborazione) contribuiscono a rafforzare questo sistema di valori. Se e quando questi giovani entreranno in un gruppo di lavoro, in una squadra, anche nel caso ciò avvenisse nel lavoro tradizionale di fabbrica, avranno fortemente impressa questa matrice costruita nel tempo e confermata quotidianamente dai messaggi dei media.

Il sindacato in azienda cammina in salita. Propone valori, utilizza linguaggi, offre modelli sconosciuti. Racconta di una storia altra rispetto al quotidiano della televisione e dei media. Deve costruire, prima ancora che il consenso alle proprie lotte, un linguaggio riconoscibile. Le tecnologie digitali entrano in questo panorama con valenze multiple e con effetti difficilmente prevedibili. Sono un potente acceleratore dei processi di riorganizzazione delle modalità di lavoro. Permettono di superare le barriere dello spazio e qualche barriera temporale. Si lavora parallelamente in luoghi distanti chilometri, condividendo informazioni, scambiandole in tempo reale. I processi sequenziali sono sempre più sostituiti da attività che si sviluppano in affiancamento, interconnesse. Diminuisce la visibilità del ciclo produttivo per il singolo, aumenta il peso e il costo dell'errore, la persona è chiamata costantemente a misurarsi con la capacità di essere adeguata agli obiettivi e alla qualità attesa dall'impresa.

La relazione contrattuale trova in questa nuova realtà della produzione il luogo di massima espressione.

Nello stesso tempo le tecnologie digitali aprono la strada alla costruzione di nuove forme e luoghi della comunicazione. L'interattività, la comunicazione multidirezionale, divengono possibili; la persona può essere parte attiva nell'agire, nel selezionare, nel disegnare percorsi personali non prevedibili a priori. La risposta del destinatario di un'azione di comunicazione è leggibile in tempi ristretti, spesso simultanei. Il costo sem-

pre più ridotto di trasmissione di unità singole di informazioni rende possibili accessi diffusi e servizi altamente complessi.

La trasformazione in digitale non solo rende fruibili patrimoni informativi oggi ignoti, ma li rende integrabili con altri, frequentabili a distanza, disponibili per ricerche, studi, analisi, curiosità, indipendentemente dal luogo di conservazione.

Progettare attività educative rivolte sia ai giovani che agli adulti, diviene un'iniziativa nella quale si possono inserire patrimoni sconfinati di dati, esperienze, conoscenze, documenti, modalità didattiche.

Internet poi è un'altra cosa. La rete è un pianeta nuovo della comunicazione. Molto al di là della televisione e del confronto con i media sin qui conosciuti. È un piano che cominciamo ad esplorare. Inventiamo esperienze di linguaggi e di strumenti, ma nessuno può prevedere cosa succederà nei prossimi anni. Molti sono impegnatissimi ad occupare la posizione. A mobilitare ingenti risorse per dominare, in questo universo nuovo, la costruzione del senso.

Non è importante quanti siano oggi i navigatori, sappiamo che sono molti di più di quanto si volesse accettare come previsione solo un paio di anni fa.

Ciò che è importante, è affrontare la novità: la rete è già e sarà sempre più un luogo di confluenza (di media, di comunità, di esperienze), uno dei luoghi privilegiati per costruire comunicazione nuova, sarà/è luogo di educazione, di formazione di identità e di contaminazione. Con tutte le contraddizioni ed i rischi, forse anche le violenze, che nuove esperienze producono.

In Lombardia, al centro delle manifestazioni più evidenti di trasformazione dall'economia industriale a quella attraversata dalla rivoluzione della rete, la Cgil iniziò già nel 1994 a progettare la presenza in Internet e ad affrontare le straordinarie potenzialità del digitale. La rete pensata come strumento per avvicinare iscritti e lavoratori all'organizzazione, ai suoi luoghi, ai "riti" decisionali e politici. Il digitale per produrre comunicazione innovativa, sperimentare e costruire linguaggi.

Sin dall'inizio si percepiva che la costruzione di questi percorsi non poteva essere affrontata in autonomia. Indispensabile era cercare lo scambio, la cooperazione, il travaso di esperienze e competenze, con il mondo delle professioni, delle nuove imprese, che nascono e spesso hanno la loro matrice originale in una cultura libertaria e progressista, con luoghi che detengono patrimonio di storia ed esperienze.

Nasce in questo solco la realizzazione del Cd Rom *Work&Time*. L'idea è quella di offrire su un supporto digitale, con un linguaggio di immediata comprensione, uno strumento di lavoro e consultazione: ai giovani, agli insegnanti, alle persone che vogliono mantenere la memoria del nostro passato recente.

Anzitutto uno strumento didattico, quindi. Perché nella scuola non arrivano informazioni relative alla storia recente ed è interessante offrire un supporto che si presti alla ricerca personale e di gruppo, all'elaborazione su testi e documenti originali, allo studio su saggi tematici. Il Cd è un contributo iniziale per sostenere l'esplorazione delle enormi possibilità per la formazione e la ricerca che offrono i nostri giacimenti della memoria.

Si tratta di uscire dal recinto per addetti ai lavori. La rete e gli strumenti digitali, dominati fino a ieri dai detentori di hardware e software, possono offrire un'enorme opportunità a coloro che hanno da portare contenuti. È ciò che già sta avvenendo con la crescita di nuovi portali che vedono protagonisti editori, giornali, gestori di media.

Work&Time raccoglie documenti e immagini, brani da inchieste giornalistiche televisive, fotografie, riproduzioni di manifesti e tessere. Inoltre, saggi ed interviste. Concepito per sfruttare al meglio le potenzialità del supporto digitale, accompagna una grafica di facile comprensione allo sfruttamento dell'ipertesto, all'offerta di infiniti sentieri di lettura dei documenti.

Gli eventi della storia recente sono raccontati con l'argomentazione delle parole e la forza suggestiva delle immagini. Le tesi sono illustrate con collegamenti ipertestuali. Il tessuto dell'opera si connette alla rete grazie ad una vasta rassegna di collegamenti ragionati a siti.

L'esperienza di chi ha lavorato alla realizzazione di questo prodotto mette in rilievo anzitutto che la vastità e l'interesse del patrimonio di informazioni, documenti e storie che è il movimento sindacale italiano, conservato in molti e prestigiosi luoghi, ma anche disperso in rivoli personali o locali, può essere uno straordinario giacimento di contenuti da valorizzare anzitutto nella ricerca di occasioni di interazione con i giovani, con la scuola, con la formazione sindacale e, nel prossimo futuro, con lo sviluppo delle azioni di formazione permanente.

Dal punto di vista del contenuto, il Cd Rom offre una vasta ricognizione di materiali originali (video/foto/documenti) ottenuti grazie alla collaborazione dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, dell'Archivio del lavoro, delle Teche Rai. Gianfranco Petrillo ha curato una cronologia ragionata dei principali avvenimenti degli ultimi quaranta anni. Dodici saggi affrontano, con taglio scientifico, le principali tematiche delle trasformazioni: città e tempo, a cura di Sandra Bonfiglioli; le trasformazioni del lavoro, di Renata Semenza; il lavoro e il tempo, di Antonio Chiesi; i fenomeni demografici e migratori, a cura di John Foot; Ida Regalia ha curato la sezione dedicata alle dinamiche delle relazioni sindacali; il binomio città/metropoli è affrontato da Roberto Camagni; i distretti industriali sono oggetto di attenzione da parte di Carlo Marco Belfanti; di ambiente e salute tratta Domenico Marcucci;

Laura Solimese e Antonio Santangelo affrontano il tema delle telecomunicazioni; il sistema dei trasporti è trattato da Marco Canesi; le trasformazioni nell'agricoltura sono oggetto di analisi da parte di Antonio Ribatti; Giovanna Giorgetti e Roberto Romano danno un quadro delle dinamiche economiche che hanno attraversato in particolare la Lombardia.

Infine, contributi e testimonianze sono stati garantiti da Alberto Falck, Aldo Aniasi, Anna Finocchiaro, Antonio Pizzinato, Nella Marcellino, Paolo Corsini, Piero Scaramucci, Sergio Cofferati.

Work&Time è stato distribuito a insegnanti e studenti degli ultimi anni delle scuole superiori, proprio pensando alle finalità di strumento didattico utilizzabile nell'ambito della programmazione e delle attività previste dalla riforma dei cicli scolastici e dell'esame di maturità.

Inoltre, si sono svolti e si svolgeranno incontri in plessi scolastici e in singole scuole. In accordo con i partner che hanno condiviso questa esperienza, Cgil Lombardia ha lanciato il progetto per la realizzazione di una mostra multimediale dedicata al lavoro e alle sue trasformazioni, collocata nell'ambito delle iniziative per la nascita di un polo della memoria nella realtà delle aree industriali di Sesto San Giovanni. La mostra sarà inaugurata nella primavera del 2001.

Laboratorio a Reggio Emilia

Giovanna Boursier

La collaborazione tra l'Archivio audiovisivo e la Cgil di Reggio Emilia si inserisce nell'ambito delle celebrazioni del centenario della nascita della locale Camera del Lavoro, un'occasione importante non solo per riflettere sulla storia del movimento operaio, ma anche per provare a sperimentare sinergie in grado di raccontare e analizzare i fatti utilizzando anche forme di trasmissione della memoria attuali come, appunto, quelle legate al mondo dell'audiovisivo.

Il progetto complessivo, che la Cgil ha intitolato *Laboratorio 2001*, è articolato in una serie di ricerche e studi che mirano ad analizzare il ruolo e l'importanza che il lavoro riveste nelle esperienze di vita di uomini e donne, nella costruzione della loro identità. Si tratta quindi di ragionare su uno dei temi centrali del Novecento, cercando di utilizzare i percorsi della memoria per disegnare un quadro del passato che riesca a collegarsi con il presente per stimolare, evidentemente, riflessioni sull'attualità. Le contraddizioni e i problemi dell'oggi sono infatti enormi: se da una parte stiamo assistendo a cambiamenti dirompenti che coivolgono chi lavora (dall'attacco a diritti e tutele fondamentali all'accettazione rassegnata di crescenti fasce di precariato), dall'altra gli stessi cambiamenti vengono presentati e teorizzati come positivi, moderni, purtroppo senza grande attenzione e considerazione per coloro che li vivono e per il modo in cui stanno concretamente cambiando le loro esistenze.

La particolare rilevanza che il territorio emiliano ha avuto per la storia del movimento operaio e dei lavoratori consente e sollecita il progetto messo a punto per la celebrazione del Centenario: una riflessione sul passato che, pur innestandosi su vicende e situazioni locali, assume una dimensione né meramente localistica né meramente celebrativa.

È in quest'ambito, quindi, che la Camera del Lavoro ha organizzato una sorta di laboratorio di ricerca, articolato in diversi gruppi di lavoro, composti da storici e studiosi importanti, che hanno avviato inchieste sul passato e sul presente, indagini storiche e raccolta di materiali cartacei, fotografici e audiovisivi. Un lavoro complesso che non intende concludersi nell'ambito delle celebrazioni del Centenario, ma a cui proprio quest'ultimo vuole dare impulso e spazio anche per il futuro. E, indubbiamente, il primo fatto importante, e raro, è che è stato il sindacato a inse-

rire nel progetto un gruppo di lavoro sull'audiovisivo e a decidere di affidarne la realizzazione all'Archivio.

Dopo le prime discussioni comuni a tutti i gruppi di lavoro, nelle quali è purtroppo anche emersa la ormai decennale diffidenza tra settori di ricerca che dovrebbero invece collaborare, stabiliti i presupposti comuni e i rispettivi campi di indagine, ciascuno ha proseguito con modalità di lavoro proprie.

Il lavoro in Archivio è cominciato, come sempre, con idee, riunioni, confronti e discussioni anche serrate alla ricerca di un filo che potesse guidare nelle scelte e nel metodo. Alla fine, considerati i tempi e i mezzi a disposizione, si è deciso di proporre un percorso a tappe, capace di produrre risultati sia sul breve che sul lungo periodo, e cioè, come nelle ambizioni anche della Cgil, di rendere proficuo il lavoro anche nel tempo.

Si è perciò stabilito di cominciare su due fronti in parallelo: quello della ricerca di tutti i materiali audiovisivi esistenti, fiction e non, su Reggio Emilia e il suo territorio e quello della raccolta, quante più possibili, di videotestimonianze dei protagonisti della storia del lavoro, con una particolare attenzione a problemi centrali delle vicende sociali e politiche di Reggio Emilia, come quelle delle donne o quelle, importantissime, della fabbrica delle Reggiane.

Conclusa questa prima fase del lavoro – o comunque avanzata notevolmente – si è pensato di far confluire la ricerca e le videotestimonianze nella produzione di un film documentario incentrato sulla vicenda straordinaria dell'occupazione delle Officine Reggiane, di una lotta, quindi, durata quasi un anno (a cavallo fra il 1950 e il 1951) e che vide la partecipazione di tutta la città stretta intorno al destino di migliaia di lavoratori. Infine, si è anche ipotizzato di costruire, per il futuro, un Centro audiovisivo di documentazione nel quale, oltre a convogliare le videotestimonianze e tutti i materiali audiovisivi rintracciati nel corso della ricerca, cercare di continuare il lavoro, formando nel tempo addetti e operatori locali.

È stato quindi naturale cominciare concentrandosi sulla ricerca e sulle videotestimonianze. Ed è a questo punto che ci troviamo, nel bel mezzo di un progetto straordinariamente stimolante che evidenzia anche il ruolo centrale che le immagini in movimento hanno ormai assunto come fonti storiche e documentarie e insieme pone all'attenzione l'indubitabile rimozione che il mondo del lavoro ha avuto in campo audiovisivo nell'ultimo decennio e che forse solo adesso si sta superando, con problemi evidenti dovuti sia alle lacune di cui si è appena detto che alle difficoltà di rappresentazione delle nuove forme del lavoro a cui non siamo ancora abituati.

La ricerca documentaria, guidata da Mauro Morbidelli, è cominciata con una ricognizione precisa e analitica in tutti i luoghi di conservazione, nazionali e non, che sta dando risultati interessanti sotto il profilo della

diversità dei soggetti produttori e della ricchezza dei contributi autoriali. Le scoperte non mancano e rendono ancora più affascinante il nostro compito: se il regista Massimo Sani, con la passione che lo contraddistingue, non ha mancato di rintracciare per noi materiali preziosi e bellissimi che aveva girato a Reggio Emilia in anni passati, compaiono anche indizi che fanno pensare ad alcune immagini realizzate da Gillo Pontecorvo proprio durante l'occupazione delle Reggiane, immagini che sarebbero le uniche esistenti e costituirebbero, quindi, un altro documento straordinario sotto molti punti di vista. Pur trattandosi di un territorio lontano dal centro produttivo della produzione cinematografica nazionale, Reggio rappresenta infatti uno dei set più utilizzati in Emilia, dove sono nate esperienze collettive (valga come esempio quello dei cinegiornali liberi) e una generazione di documentaristi, fra i quali Franco Cigarini, è cresciuta ed ha lavorato. Ma la ricerca non si limita ai documenti cinematografici: l'obiettivo è quello di individuare e catalogare tutti i film riguardanti il territorio reggiano, da quelli di fiction, come la lunga "saga" di Peppone e Don Camillo, ai documentari d'autore, dai tanti servizi televisivi (nazionali e locali), alle stesse produzioni amatoriali e private che rappresentano un diverso, a volte ingenuo, ma prezioso punto di vista.

Data l'ampiezza del lavoro è stato anche organizzato un gruppo di collaboratori locali, giovani appassionati che si stanno adoperando intensamente per contattare archivi, scandagliare fondi, visionare e catalogare i materiali. Per loro abbiamo organizzato momenti di formazione che si sono rivelati decisivi e che hanno messo in evidenza anche competenze e professionalità che l'Archivio ha accumulato in anni di caparbio lavoro. L'obiettivo della ricerca è quello di rintracciare un corpus documentario che possa rappresentare un filo della memoria della comunità reggiana, a nostro parere estremamente prezioso per chi, a vario titolo, è interessato a conoscere, studiare ed approfondire temi inerenti alla società e al territorio in cui opera, con un'attenzione particolare alle trasformazioni del mondo del lavoro e della mobilitazione politica e sindacale.

Anche la raccolta delle videotestimonianze sta ricostruendo momenti importanti della storia del lavoro e, contemporaneamente, accumulando memorie fondamentali. E anche in questo caso il nostro compito si rivela complicato ma assolutamente affascinante. Uno dei passaggi iniziali, e persino emozionanti, compiuto ovviamente insieme alla Cgil, è stato quello di radunare quasi tutti gli ex-operai delle Reggiane in una bella e grande sala della Camera del Lavoro: un momento importante da documentare, persone che si rincontravano dopo anni, volti che si riconoscevano tra ricordi e storie personali toccanti. Tra queste persone, poi, per motivi sostanzialmente economici, stiamo cercando di individuarne una quindicina a cui chiedere, appunto, testimonianze articolate. In quest'ambito, come può sembrare persino ovvio, la scelta della metodologia non è sta-

ta secondaria. Anche all'interno del nostro gruppo di lavoro si è posto un problema di scelte e di metodo: come si raccoglie una videotestimonianza? Come far emergere dalla memoria di persone anziane ricordi lontani ed emozioni passate? Come avere il massimo rispetto della loro persona e della loro esistenza? Una delle scelte, subito condivisa da tutti, è stata quella di utilizzare mezzi leggeri cercando di rendere meno evidente possibile la presenza della telecamera, spesso inquietante per colui che deve raccontare. Addirittura abbiamo deciso, quando possibile, di utilizzare una piccola telecamera palmare, considerato anche il fatto che oggi ne esistono di sofisticate in grado di non diminuire la qualità delle immagini realizzate. Un'altra scelta è stata quella di incontrare i testimoni, di presentarci e raccontare loro cosa intendevamo fare prima di coinvolgerli, una scelta che si è rivelata utile sia per noi che per loro. I rapporti stabiliti preventivamente, infatti, hanno facilitato l'incontro successivo e i loro racconti sono stati coinvolgenti e importanti. Come sempre, poi, bisogna considerare che lavoriamo con pochi mezzi e quindi cerchiamo di concentrare il lavoro in pochi giorni. Le videotestimonianze finora realizzate, con la regia di Guido Albonetti, sono cinque. Sono state tutte raccolte in Emilia, una in montagna e le altre a Reggio, tre in Camera del Lavoro e una a casa di un testimone. La prima è quella di una donna, Laila Malavasi, ex partigiana e poi sindacalista, attivissima sul fronte delle lotte delle donne, che ha rievocato passaggi cruciali della sua vita giovanile, la povertà delle campagne emiliane e il passaggio alla società industriale. Dopo di lei, Silvano Consolini e Walter Sacchetti, che durante l'occupazione delle Reggiane erano rispettivamente membro della Commissione interna e segretario della Camera del Lavoro, hanno ricordato momenti cruciali della lotta cercando anche di ripensarne risultati e conseguenze. E Luciano Guidotti, ex operaio oggi scrittore, ha descritto, tra l'altro, il suo lavoro di scaldachiodi alla fine degli anni Trenta, restituendoci insieme il miracolo del lavoro e della professionalità operaia, quella che oggi si cerca di cancellare e negare anche dove ancora esiste.

Tessere di una memoria importante che ci restituiscono l'immediatezza dei ricordi ma anche l'attualità enorme della vita concreta di uomini e donne al lavoro.

Genova operaia

*Silvia Savorelli**

"*Ragazzi, prima di pretendere bisogna mettersi in condizione di non farsi ricattare dal padrone; quando uno è in condizione di farsi ricattare dal padrone ha finito di fare il dirigente operaio, sindacale, a tutti i livelli. È una delle massime che mi hanno insegnato i vecchi compagni, compagni che avevano un grosso amore per il partito, un grosso amore per il mestiere, il saper fare, il saper governare la tua macchina, il saper forgiare il pezzo. (…) A noi dispiaceva avere dei lavori ripetitivi.* Senza retorica sono soddisfatto di aver fatto l'operaio…".[1]

Sono nel momento centrale di un processo produttivo che si concluderà con un film di cinquanta minuti sulla storia del movimento operaio e della Cgil a Genova nella seconda metà del Novecento. L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico mi ha fatto questa proposta di lavoro, precisandone i caratteri: un film da costruirsi interamente con materiali d'archivio, senza riprese appositamente girate né testimonianze, ma semmai utilizzando quelle esistenti, su carta o in video.

Ho accettato contenta della fiducia, e confesso anche un po' spaventata per le difficoltà.

Scopro immagini che non conoscevo, e che mi affascinano. Dalle indagini fatte nei luoghi che conservano la maggior parte dei documenti filmici su Genova operaia (soprattutto l'Archivio audiovisivo e l'Archivio cinetecario della Liguria, che tra l'altro sta prestando una collaborazione molto attiva), emergono pellicole anche dei primi anni del secolo: come quella sul Primo maggio, dove operai vestiti elegantemente per una giornata di festa partecipano al corteo e al pranzo al sacco; quella del 1910 dove scopro le sigaraie che escono dalla Manifattura Tabacchi circondate da bambini, e anche dell'ingresso di operai Ansaldo che corrono verso i cancelli della fabbrica, una scia interminabile di uomini, giovani e anziani, che avvicinandosi alla cinepresa salutano sollevandosi il cappello e guardando in macchina. Il maggior numero di documenti riguarda naturalmente il secondo dopoguerra, e sono di fon-

* Filmmaker

ti diverse, documentano il lavoro direttamente sui luoghi: i film sulla fatica dei portuali, costretti a lavorare dentro stive di navi, dove scavano con pale, uomini avvolti dalla polvere, coperti dal fumo da cui si riparano coprendosi il viso come banditi; i documentari industriali prodotti dalle aziende legate all'Iri, che negli anni Cinquanta e Sessanta sviluppano i due maggiori settori del lavoro a Genova, quello cantieristico e quello siderurgico; i film realizzati dal movimento sindacale e dai partiti e movimenti della sinistra, che periodicamente fanno il punto sui problemi e le lotte in una regione ricca di contraddizioni come quella ligure. Ma dalle ricerche effettuate emerge anche un'assenza: la documentazione sugli ultimi venti anni. E quando c'è, ha caratteri diversi da quella dei decenni precedenti.

Leggo, vedo e ascolto non solo il passato, perché la storia del movimento operaio a Genova è ancora materia viva, che pulsa, che prepotentemente continua a far parlare di sé[2]; è un movimento dove c'è «...probabilmente il nucleo più compatto, in Italia, di lavoratori di sesso maschile, relativamente anziani, con elevata qualificazione e con lunghi anni di esperienza di lavoro presso la stessa azienda»[3]. Ogni giorno ho la conferma, in ogni fase del lavoro, di una complessità sia del presente che della storia che non può essere semplificata, anche se si tratta di un film.

Man mano che procedo nella visione dei film, nell'ascolto delle colonne sonore, nella lettura di testi essenziali per la conoscenza della storia sindacale e operaia (anche qui è preziosa la collaborazione della Cgil nazionale e di Genova e delle persone che incontro: il responsabile degli archivi G. Festa, il segretario Passalacqua, lo storico P. Arvati, il responsabile della formazione A. Molari), mi rendo sempre più conto della complessità del progetto; vorrei poter approfondire, "carotare" il terreno in tanti punti, descrivere cinquant'anni di storia in due o tre ore, e quindi sento come una costrizione il limite dei cinquanta minuti; e nello stesso tempo i materiali filmici rintracciati sono concentrati su alcune tipologie di lavoro, quelle cui ho già accennato, ma ne restano fuori altre. Tra le assenze avverto in modo particolare, per la mia condizione di donna, quella relativa al lavoro femminile.

Come fare per intrecciare una storia "locale" con quella nazionale, con cui ha rapporti in certi casi fortissimi? Come inserire nel quadro complessivo del film i documenti filmici su eventi simbolici, come quando, nel 1951, il segretario della Cgil, Di Vittorio, sale su una nave sovietica arrivata nel porto carica di soccorsi per il Polesine inondato?[4] Come utilizzare le poche immagini sulla centralità di Genova nella lotta del luglio 1960 contro il governo Tambroni appoggiato dai neofascisti del Msi?[5] Come affrontare senza retorica le testimonianze dolorose dei compagni di lavoro di una vittima simbolica del terrorismo come Guido Rossa, operaio siderurgico?[6]

Ma soprattutto mi chiedo come esporre i punti di vista che emergono dai diversi documenti filmici secondo la committenza, e come far emergere l'interesse che presentano proprio certi film di origine industriale, in cui l'industria pubblica della cantieristica o dell'acciaio consente anche una sperimentazione del linguaggio audiovisivo e nei contenuti non nasconde la presenza operaia nel lavoro industriale. In particolare mi riferisco a un film, che forse richiederebbe un'analisi approfondita nella ricerca sul lavoro che si sta conducendo anche in questo volume: ed è *Italsider. Acciaio sul mare*[7], che affronta persino un tema di solito "proibito" nel cosiddetto cinema industriale, e cioè la sicurezza, in un confronto tra dirigenti aziendali e rappresentanti sindacali. Seduti attorno a un tavolo, un gruppo di fronte all'altro, manager e sindacalisti discutono animatamente, la camera è distante, il sonoro è in presa diretta. I rappresentanti degli operai sostengono la fatica e la pericolosità del lavoro siderurgico, i dirigenti minimizzano. Si alternano le immagini dell'assemblea con una serie di immagini all'interno della fabbrica con operai sudati, in movimento in mezzo a colate di acciaio e fiamme.

E poi, e ancora, come sintetizzare un cinquantennio di storia senza cadere in una affannosa cadenza cronologica, dovendo affrontare temi quali quello dell'"identità dell'operaio professionale", della "città divisa", dell'"aristocrazia operaia"?

Tanti interrogativi, nel percorso che sto seguendo da alcune settimane, e in cui si alternano momenti esaltanti e timori depressivi. Visione, catalogazione, ipotesi di struttura, previsioni di montaggio attraverso innumerevoli "scalette", moduli tematici sperimentati nell'off-line della centralina analogica di montaggio.

Spero, attraverso la mia personale esperienza, di aver raccontato di uno dei progetti produttivi sul tema del lavoro che l'Archivio audiovisivo sta portando avanti, e i cui risultati, naturalmente, potranno essere valutati soltanto alla fine del montaggio. Ma vorrei aggiungere un'ultima riflessione, che in questa esperienza è maturata con maggiore consapevolezza di quanto mi fosse capitato nel passato. Se, sdoppiandomi, io entrassi con la telecamera in questa stanza in cui sto lavorando, che cosa riuscirei a visualizzare del mio stesso lavoro? Vedrei una persona circondata da fogli scarabocchiati, videonastri, pellicole, libri e cronologie: ma riuscirei a raccontare con le immagini il mio tentativo di ordinare un magma di immagini e suoni (composto da ben quarantacinque film)? E in che modo ci si può immergere in un tema, in un territorio e in un periodo storico, restandone affascinata e al contempo spaventata, nello sforzo di fare un film su una città e sulla sua storia economica basata su grandi conflitti ancora totalmente attuali? Chissà, forse sarebbe un compito ancor più difficile di quello che devo

affrontare con le immagini di una storia operaia, perché qui ho a che fare con aspetti di lavoro industriale in cui si vedono esseri umani che faticano e muovono le mani e gli occhi, che sudano davanti a forni siderurgici, che lavorano intorno a gigantesche navi e scaricano enormi sacchi.

Note

1 Testimonianza di M. TORAROLO, in A. MAIELLO, *Un sindacato allo specchio. La Fiom ligure in una generazione di militanti*, Milano, Franco Angeli, 1989, pag. 109.

2 Vedi per esempio i reportage di L. CAMPETTI, *L'aria del ponente* e *Il forno divide il governo e avvelena Cornigliano*, in «Il Manifesto» del 6 e 7 settembre 2000.

3 P. ARVATI, *Classi e organizzazioni operaie*, in A. GIBELLINI e P. RUGAFIORI (a cura di), *Storia d'Italia. Le regioni, Liguria*, Torino, Einaudi, 1990, pag. 845.

4 In *La missione del Timiriazev*, di G. PONTECORVO, 1952, produzione Cgil.

5 In *Bianco e nero*, di P. PIETRANGELI, 1975, produzione Unitelefilm.

6 *Un film sul Pci*, di A. GIANNARELLI, 1979, produzione Unitelefilm.

7 *Italsider. Acciaio sul mare,* di V. ORSINI, 1964, produzione Italsider.

La memoria del lavoro*

Sergio Cofferati**

Non eravamo obbligati a firmare di nuovo questo protocollo perché l'accordo, che avevamo sottoscritto nel 1992, si rinnova automaticamente di anno in anno salvo disdetta di una delle due parti, e poiché nessuna delle due parti ha mai sentito questa esigenza, noi avremmo potuto tranquillamente dare seguito a quell'intesa per via pacifica e silenziosa, come avevamo fatto per tutti questi anni.

La decisione di definire un nuovo accordo risponde a due esigenze: la prima abbastanza banale e forse meno importante è quella di integrarlo, arricchirlo.

Ma la ragione più rilevante è che per la Cgil questo atto acquista un valore simbolico non marginale. Noi siamo molto interessati a tutto quello che il protocollo prevede perché sentiamo il bisogno di *registrare* una parte della storia e della vita di questo paese e di contribuire a farlo perché oggi essa è sostanzialmente sottratta all'occhio dei posteri.

In realtà oggi il materiale filmato (documentario o di fiction) riguarda una parte rilevante della vita sociale e solo marginalmente il lavoro. Il marziano che arriverà nel nostro paese tra qualche centinaio d'anni rischia di non trovare tracce utili a ricostruire l'Italia del finire del secondo millennio. Rischia di non avere tutti gli elementi disponibili. Ci sono dei tasselli, ma ne mancano altri.

Colmare questo vuoto è importante. Lo è per noi, ma immagino che lo sia anche per l'Archivio audiovisivo, per il lavoro che fa e per la passione che vi dedica.

Non ci si può meravigliare di questo vuoto perché, quando una società perde progressivamente l'idea del valore sociale del lavoro, non si pone il problema della sua visibilità. Siamo in presenza di una evidente contraddizione: il lavoro diventa nell'immaginario collettivo un atto ripetiti-

---

* Trascrizione dell'intervento pronunciato in occasione della firma, presso la Cgil nazionale, della Convenzione tra la Confederazione generale italiana del lavoro e la Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Il testo della Convenzione è riportato in appendice.

** Segretario generale della Cgil

vo, non decisivo nella vita delle persone. Ma è così solo per l'immaginario e non nella pratica. Quanto sia importante avere un'occupazione, quanto sia importante averla per garantirsi un reddito e anche per realizzarsi come persona, lo sa chiunque e lo sanno a maggior ragione i giovani che non hanno oggi, rispetto alle generazioni precedenti, un accesso facile e vantaggioso al lavoro.

Questa perdita di valore sociale comporta inevitabilmente marginalità nel vedere e far vedere il lavoro.

C'è un altro evidente paradosso: negli ultimi decenni il bisogno di lavoro è cresciuto perché la quantità di offerta è, a fronte della domanda, inferiore rispetto ad un passato anche recente. E mentre è cresciuta la domanda, sono progressivamente scomparsi l'identità, il valore e la visibilità del lavoro.

Il paradosso è reso ancor più acuto se si pensa a come oggi sia oggettivamente più facile di qualche decennio fa, grazie alle tecnologie e ai linguaggi disponibili, registrare, vedere il lavoro.

L'introduzione di nuovi linguaggi e tecnologie muta radicalmente il rapporto tra la prestazione umana e il prodotto, ma muta anche il carattere, l'efficacia, la dimensione della macchina. Bisogna registrare questi cambiamenti e consegnare poi questi documenti a chi avrà, tra qualche anno, interesse culturale o anche solo strettamente sindacale.

Siamo davanti a trasformazioni che spesso vengono descritte in libri e riviste. Anche questo è un elemento di novità non del tutto confortante. Nell'epoca dell'immagine, il lavoro impegna di più la parola scritta, che non l'immagine. Pensate a come è cambiato il lavoro industriale più tradizionale: vent'anni fa, eravamo alla fine degli anni Settanta, c'erano ancora le grandi fabbriche industriali, c'erano ancora insediamenti nei quali i beni materiali venivano prodotti da decine di migliaia di persone che lavoravano nello stesso luogo fisico. Adesso, in un arco di venti anni, sostanzialmente non c'è più nulla di simile. Oggi la grande impresa in alcuni settori non occupa più di 500 addetti. I grandi aggregati industriali sono la memoria della mia generazione.

Io lavoravo in un'azienda che aveva 13.000 dipendenti; se adesso passate a Milano davanti a quella che un tempo, venti anni fa, era un luogo con 13.000 operai che entravano e uscivano alle ore canoniche, trovate l'Università e grandi grattacieli con una parte del centro direzionale che è stato trasferito lì. È cambiata quella parte della città, è cambiata la composizione di quel territorio, ma soprattutto è scomparsa la grande fabbrica.

Le ragioni sono sostanzialmente nella tecnologia: in quella grande fabbrica 5.000 persone realizzavano un volume di produzione che oggi viene prodotto in un'azienda molto più piccola, che impiega 300 persone a qualche chilometro di distanza. Non sfugga il rapporto 5.000 a 300. Il

tutto è accaduto nell'arco di venti anni. Quella era un'azienda manifatturiera, ma il discorso è valido anche per le grandi aziende delle produzioni di base, che occupano ancora grandi spazi fisici, qualche centro siderurgico c'è ancora, qualche petrolchimico pure: ma il numero di persone che vi è impegnato è notevolmente più basso.

Ora c'è solo una traccia residua, marginale, di questi cambiamenti, di queste trasformazioni che riguardano il lavoro, la sua dislocazione, che incidono così profondamente anche sul territorio, perché cambiano gli assetti sociali di aree importanti del paese. Inoltre il grande insediamento industriale dettava il suo modello alla grande area dei servizi, perché un comune o un ministero non erano organizzati sul piano gerarchico diversamente da una fabbrica. Quello che è stato chiamato il modello fordista, era un modello pervasivo, che addirittura organizzava sui grandi principi della sua struttura anche la vita delle persone fuori del luogo della produzione. Adesso non casualmente si parla di postfordismo, anche se, come processo, il modello fordista non è scomparso. C'è una parte dell'economia italiana che è ancora come un tempo, basta pensare al lavoro sommerso, che vive, nella sua anomalia, di rigide strutture gerarchiche.

Il lavoro tende a disperdersi, a cambiare dimensione e collocazione fisica; per cui non c'è più la grande azienda ma operano migliaia e migliaia di persone che, con attività decentrata dall'azienda in piccoli luoghi oppure con attività autonoma connessa in rete con la grande azienda, lavorano lontano dal luogo fisico della fabbrica, qualche volta addirittura a casa loro, con rapporti di lavoro che sono profondamente diversi da quelli tradizionali.

Noi dobbiamo avere coscienza di questi cambiamenti: senza conoscere e registrare questi cambiamenti si perde una quota importante della propria attività. Il sindacato non può vivere dei vecchi insediamenti e dei rapporti tradizionali, ma deve essere in grado di conoscere i nuovi insediamenti e di soddisfare i nuovi bisogni delle persone che lavorano in queste realtà.

Per poter conoscere questi processi sarebbe di particolare utilità poterli vedere oggi e in futuro.

Il vuoto, poi, non riguarda soltanto l'attività più impegnativa per l'Archivio audiovisivo: il film documentario. Riguarda anche il film di fiction, la produzione culturale più in generale.

Nel passato le forme di lavoro tradizionale hanno rappresentato una ispirazione profonda sia per chi si occupava di cinema, sia per chi si occupava di pittura, di letteratura e alcune di queste forme hanno supplito alla mancanza dell'immagine più tradizionale.

Ricostruire fatti e vicende che ci diano la possibilità di vedere, di conoscere adesso i cambiamenti e poi di lasciarli come documenti per chi

ci seguirà, è necessario anche per evitare tentativi di revisione storica, spesso assolutamente infondati, e che oggi invece sono largamente diffusi. Non c'è niente di peggio del revisionismo basato sul nulla; discutibilissimo quello che parte da fonti e da analisi documentate, figuratevi il revisionismo di chi non conosce. Questa rimozione, la storia sottratta, il vuoto della memoria, sono pericolosissime anche da questo punto di vista.

Questa è la ragione non solo simbolica, ma anche concreta, che ci ha portato a dire: stimoliamo le discussioni e gli approfondimenti che servono per individuare poi materialmente le priorità sul da farsi, ridefiniamo un protocollo e proviamo poi a rispettarlo. Una volta sottoscritto il protocollo come primo impegno si può provare, come abbiamo detto anche in altre circostanze, a trasferirlo sul piano operativo verso le categorie, che sono depositarie di un pezzo importante della nostra storia, ma anche verso alcuni territori. Rispetto ad un tempo, oggi credo che i cambiamenti territoriali, in virtù di come cambia il lavoro, siano assai più significativi di quanto non lo fossero qualche decennio fa.

Convenzione
tra
Confederazione generale italiana del lavoro (CGIL)
e
Fondazione Archivio audiovisivo del movimento operaio
e democratico (ARCHIVIO AUDIOVISIVO)

Si premette che :

a. La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO sono consapevoli dell'importanza che i materiali audiovisivi e multimediali hanno nella società contemporanea, ai fini dell'informazione e della formazione, e quindi dello sviluppo della democrazia.

b. La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO sono altresì convinti della funzione fondamentale che i materiali audiovisivi e multimediali hanno per la conservazione e la diffusione di una memoria storica riguardante in primo luogo il movimento operaio, il lavoro e in generale tutta la società nei suoi diversi aspetti e problemi.

c. Sulla base di tale consapevolezza, la CGIL intende utilizzare i materiali audiovisivi e multimediali nella propria attività complessiva, nell'azione quotidiana, nelle grandi iniziative, nella formazione dei quadri, nell'analisi storica. E, in questa prospettiva, avverte l'opportunità di avvalersi della collaborazione di strutture che possiedono le necessarie competenze specifiche in un settore che deve essere affrontato e praticato con capacità tecnico-professionali qualificate.

d. L'ARCHIVIO AUDIOVISIVO possiede un patrimonio prezioso di materiali audiovisivi riguardanti la storia italiana dal 1945 ad oggi, e soprattutto quella del movimento operaio, del lavoro e del sindacato. Su questa base, l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO svolge un'attività di raccolta, di conservazione, di produzione e di diffusione di materiale audiovisivo e multimediale.

e. La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO hanno deciso quindi di rinnovare la presente convenzione (che sostituisce e aggiorna quella firmata in data 20 maggio 1992), qui di seguito indicata.

1. Raccolta, conservazione e catalogazione dei materiali audiovisivi e multimediali

1.1. La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO concordano sulla necessità di assicurare in modo sistematico la conservazione accurata dei materiali audiovisivi e multimediali prodotti direttamente o promossi da CGIL a livello centrale e periferico, e di effettuarne una catalogazione approfondita; e ciò per salvaguardare un patrimonio prezioso di memoria storica ed evitare che esso sia disperso, nonché per permetterne, attraverso la catalogazione, la più ampia conoscenza e utilizzazione.

1.2. La CGIL potrà chiedere all'ARCHIVIO AUDIOVISIVO consulenze e collaborazioni per ciò che riguarda la conservazione dei propri materiali audiovisivi e multimediali e la loro catalogazione informtatica, nonché per eventuali forme di restauro che si rendessero necessarie.
Resta inteso che tali prestazioni saranno valutate, ai fini della determinazione dei costi, volta per volta in relazione alla dimensione dell'attività richiesta.

2. Produzione di nuovi materiali audiovisivi e multimediali

2.1 Le iniziative di produzione di nuovi materiali audiovisivi e multimediali potranno essere richieste dalla CGIL all'ARCHIVIO AUDIOVISIVO, oppure da questo proposte alla CGIL. Nell'uno e nell'altro caso esse si configureranno come progetti specifici, dei quali concordare le modalità di realizzazione.

2.2 La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO concordano sulla necessità di informarsi reciprocamente, in via continuativa e in modo costante e con la necessaria tempestività, sulla attività e sulle iniziative audiovisive che intendono svolgere autonomamente, per consentire la massima collaborazione reciproca. Ciò potrà avvenire anche attraverso la rete telematica degli archivi storici della CGIL e delle sue articolazioni.

3. Utilizzazione e diffusione di materiali audiovisivi e multimediali

3.1. Con tutti i materiali audiovisivi esistenti è possibile approntare film di montaggio, videocassette antologiche, Cd-Rom e Dvd, fonocassette e Cd, dossier fotografici, da utilizzarsi nelle occasioni più diverse (seminari, corsi, riunioni, assemblee, comizi, manifestazioni) e di cui studiare anche una diffusione nei diversi circuiti oggi esistenti (cinema, network tv, home video, ecc.)

3.2. I progetti di utilizzazione e diffusione di materiali audiovisivi potranno essere proposti dalla CGIL all'ARCHIVIO AUDIOVISIVO, e viceversa, configurandosi come iniziative specifiche e autonome (anche se inquadrate o inquadrabili in programmi generali) di cui concordare di volta in volta le modalità di realizzazione.

4. Formazione di personale audiovisivo archivistico

4.1 La CGIL potrà chiedere all'ARCHIVIO AUDIOVISIVO di svolgere anche un'opera di formazione di competenze in ambito audiovisivo per il proprio personale, attraverso progetti di corsi e organizzazioni dal loro svolgimento.

4.2 La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO potranno concordare progetti per la formazione dei quadri sindacali anche attraverso il patrimonio di immagini conservato dall'Archivio.

5. Disponibilità della struttura dell'Archivio audiovisivo

L'ARCHIVIO AUDIOVISIVO mette a disposizione – per la produzione di nuovi materiali audiovisivi, per l'utilizzazione e la diffusione di quelli esistenti, nonché per la consulenza, per la catalogazione – la propria esperienza / professionalità / organizzazione, che consente apporti di personale specializzato, (archivisti, documentaristi, registi, tecnici, organizzatori, ricercatori, ecc.), nonché le attrezzature necessarie.

6. Aspetti economici

6.1. Come sostegno alla sua attività di salvaguardia del patrimonio audiovisivo e multimediale d'interesse sindacale, ricordato nel punto d. della premessa, per la consulenza e per l'opera di progettazione (descritte nei punti 1.2., 3.2., 3.3.) che l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO potrà svolgere su richiesta della CGIL, la CGIL stessa corrisponderà all'ARCHIVIO AUDIOVISIVO la somma annuale di £.50.000.000.

6.2 I costi vivi – imputabili alle singole iniziative (produzione di nuovi materiali audiovisivi, utilizzazione da parte del CGIL di materiali audiovisivi di proprietà dell'ARCHIVIO AUDIOVISIVO, organizzazione e cura di iniziative specifiche di diffusione, svolgimento di corsi di formazione, ecc.) – saranno concordati di volta in volta.

7. Il contenuto della presente convenzione può essere fatta proprio dalle Federazioni Nazionali di categoria e dalle strutture territoriali della CGIL, le quali potranno anche sottoscrivere specifici protocolli d'intesa.

8 La presente convenzione ha la durata di un anno (01/01/2000-31/12/2000) e potrà essere automaticamente rinnovata di anno in anno, salvo eventuale disdetta di una delle parti che dovrà comunque essere comunicata a mezzo lettera raccomandata 3 mesi prima della scadenza.

9 La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO valuteranno annualmente le eventuali correzioni, modifiche e aggiunte alla presente convenzione che la verifica effettuata potrà consigliare.

10 La CGIL e l'ARCHIVIO AUDIOVISIVO daranno alla presente convenzione la più ampia diffusione.

p. la CONFEDERAZIONE GENERALE ITALIANA DEL LAVORO *Il Segretario Generale* (Sergio Cofferati)	p. la FONDAZIONE ARCHIVIO AUDIOVISIVO DEL MOVIMENTO OPERAIO E DEMOCRATICO *Il Presidente* (Ansano Giannarelli)

Roma, 14 febbraio 2000

Parte quarta

L'Archivio cinetecario della Liguria

*Alessandro Lombardo**

Con l'inaugurazione nel 1980, a Genova, dell'Archivio storico Ansaldo (oggi Fondazione Ansaldo), per la prima volta in Italia si registra il caso di un'impresa industriale, l'Ansaldo, che si impegna nella salvaguardia della propria documentazione non più utile ai fini produttivi. Documenti da non conservare neppure per obblighi legali, contrattuali o fiscali, ma che oggi riconosciamo importanti ai fini dell'analisi economica, storica e sociale, vengono custoditi, inventariati e messi a disposizione della comunità scientifica.

Un patrimonio documentario alimentato dai fondi archivistici di diverse imprese industriali, ma che soprattutto è specchio dell'attività dell'Ansaldo, fondata a Genova Sampierdarena nel 1853. L'Ansaldo ha legato il proprio nome alla storia della meccanica, della cantieristica, della siderurgia, dell'elettromeccanica in quasi centocinquant'anni di trasformazioni societarie, concentrazioni industriali e finanziarie di vario tipo. Il complesso archivistico è costituito da documenti cartacei, fotografici e filmici che, per le diverse modalità di conservazione e di inventariazione richieste, e anche per la diversa utenza che richiamano, sono stati ripartiti e gestiti in tre distinte sezioni: la sezione fondi archivistici, la sezione materiali fotografici e la sezione materiali filmici. Quest'ultima sezione ha assunto una specifica fisionomia nell'Archivio cinetecario della Liguria, costituito nel 1987 sulla base di una convenzione tra Ansaldo (Archivio storico), Regione Liguria (Assessorato alla cultura, Servizio promozione culturale) e per iniziativa dell'Università di Genova (Facoltà di lettere e filosofia).

Compito dell'Archivio cinetecario è la ricerca, l'acquisizione, la conservazione di documenti filmici riguardanti la Liguria. Grazie a questa formula di interazione tra ente pubblico, grande industria e università si è resa possibile la ricognizione per immagini di un territorio, quello ligure appunto, ricco di tradizione industriale, economica e commerciale. Dall'anno della sua costituzione l'Archivio cinetecario della Liguria ha raccolto un patrimonio filmico comprendente documentari istituzionali, film didattico-illustrativi, documenti di attualità, cinegiornali, film pro-

* Direttore della Fondazione Ansaldo

mozionali, fiction, che testimoniano i più diversi aspetti della vita economica, sociale e culturale della regione. Attualmente l'Archivio raccoglie 2.730 pezzi (2.234 pellicole e 496 videocassette originali) ripartiti in 37 fondi. Sono inoltre in corso di acquisizione e di catalogazione i Fondi Castellani e Costa, per un totale di circa 500 pezzi tra pellicole e videocassette originali.

L'Archivio cinetecario della Liguria ha mosso i suoi primi passi sviluppando un'indagine che privilegia il cinema industriale prodotto o indotto dalle aziende: un cinema che, al di là del suo valore estetico e spettacolare, si presenta come un utile strumento di conoscenza e di analisi storica, dall'archeologia industriale ai modelli di informazione "ufficiale", dai comportamenti sociali alla dinamica della cultura del lavoro.

Il fondo cinematografico dell'Ansaldo, che comprende filmati databili dal 1910 sino ai giorni nostri, ha rappresentato il nucleo originario dell'Archivio. La ricerca si è in seguito indirizzata alla ricognizione di archivi di società quali la Navigazione Italia e l'Ilva Italsider. Questi tre fondi costituiscono una fonte storica indispensabile per ricostruire attraverso la documentazione visiva il rapporto tra Genova e l'attività della cantieristica navale, della meccanica, della produzione bellica, di quella siderurgica, della navigazione e in particolare del trasporto passeggeri. L'archivio d'impresa, regolato dalla necessità dell'immagine aziendale e quindi da una logica interna di utilità promozionale, si è così aperto alle esigenze di un archivio pubblico, nella convinzione che il film costituisca un vero e proprio bene culturale da raccogliere, conservare, restaurare, catalogare e offrire a una fruizione esterna.

Altri fondi industriali sono confluiti nell'Archivio cinetecario della Liguria: quelli di aziende alimentari, come la Sasso del Ponente ligure o la dolciaria Dufour, come il Fondo Donato (grazie all'interessamento della Fondazione Micheletti), di carattere pubblicitario, o come il fondo Costa, relativo a navi da carico, passeggeri, da crociera e alla produzione di olio. Un settore della ricerca si è rivolto inoltre alla dispersa produzione di filmmakers e di cineamatori, che spesso offrono testimonianze diversificate rispetto alla comunicazione filmica ufficiale e che talvolta fanno affiorare una memoria critica di un ambiente e dei suoi processi sociali. Tra i tanti nomi, si possono ricordare la collezione Castellani (diari visivi del direttore d'orchestra Giulio Setti) e la collezione Charles Urban (regista pioniere degli anni Dieci).

I documenti filmici, spesso impressionati su supporto infiammabile, sono custoditi in locali climatizzati provvisti di un sistema antincendio. L'archivio dispone di sale attrezzate per la visione dei materiali sia alla moviola, sia su monitor, per i materiali riversati su nastro. La trascrizione su nastro video permette un agile accesso alle fonti documentarie: in questo senso, la nozione tipicamente archivistica della ricerca e della con-

sultazione (per esempio le immagini di un procedimento industriale ormai scomparso, di un aspetto dell'archeologia industriale) prevale su quella certamente più ampia assegnata alle cineteche che custodiscono le "opere" cinematografiche (film di finzione, film d'autore…).

È evidente tuttavia che se il film-documento è una testimonianza (mai neutrale) di un evento o di un oggetto, il riversamento su nastro e la lettura dello stesso documento ne costituiscono solo la "memoria" elettronica, ridotta e trasformata a causa dei fattori differenzianti tra cinema e Tv.

Sotto questo aspetto occorre ricordare che uno dei compiti istituzionali dell'Archivio è il restauro dei supporti cinematografici per garantire anche la proiezione della copia del film, compito che presenta notevoli difficoltà di intervento nel caso di film appartenenti al primo decennio del ventesimo secolo: un esempio tra tutti, un gruppo di documentari girati da Comerio e rinvenuti in Liguria, e un altro lotto di "attualità" di produzione inglese, sempre degli anni Dieci, girato in "kinemakolor".

Per lo studio dell'archeologia industriale e della storia dell'industria del Novecento il film costituisce indubbiamente una fonte fondamentale, purché esso venga considerato non tanto nella sua dimensione narrativa o descrittiva, quanto piuttosto come strumento documentario che richiede piani diversificati di lettura. Una cineteca regionale non è un archivio di ricordi, come un album di famiglia che evoca nostalgia e sentimenti. Una cineteca regionale è un archivio della memoria, e la memoria è cultura.

Il varo del Rex, l'uscita delle operaie dalla Manifattura Tabacchi di Sestri Ponente, la costruzione del centro siderurgico a Cornigliano, sono immagini su cui si sedimenta la storia di una città e che richiedono un'analisi educata alla lettura critico-visiva. Perché le immagini del passato sono seduttive e generano il rischio di un'accettazione passiva.

Quindi una storia dell'industria per immagini filmiche, proposta non come pura illustrazione documentaristica, ma come specchio degli atteggiamenti culturali nei confronti dell'industria, dei suoi prodotti e dei suoi processi, diventa indispensabile per analizzare la memoria di una collettività e di un territorio, inteso nel senso di ambiente sociale e geografico.

La Fondazione Luigi Micheletti

*Marcello Zane**

La Fondazione Luigi Micheletti (decretata "Ente di interesse regionale" con delibera del 22 dicembre 1981, e "Ente con personalità giuridica" con D.M. del 3 ottobre 1998) è un istituto di ricerca e documentazione che si occupa di storia contemporanea e del tempo presente, sorto nel 1981 per iniziativa di Luigi Micheletti, sulla base di un'attività risalente ai primi anni Sessanta ed intensificatasi negli anni Settanta.

I filoni principali riguardano la storia politica e delle ideologie, la storia economica e sociale, la storia della tecnica, dell'industria, l'archeologia industriale, la storia dell'ambiente ecc. La Fondazione, sin dall'inizio, ha dedicato particolare attenzione, oltre che ai temi propri della storia nazionale del nostro Paese, anche ai "nuovi movimenti" (femminismo, ambientalismo, memorialistica) e al mondo del lavoro, sia sul versante delle raccolte documentarie che su quello degli studi. Sui temi di competenza ha organizzato importanti convegni e seminari nazionali e internazionali, svolgendo attività continuativa nel campo della didattica, dell'aggiornamento e della formazione, con particolare riguardo alla raccolta e conservazione delle "nuove" fonti della storia contemporanea. Pubblica i periodici: «Studi bresciani» e «Annali della Fondazione Luigi Micheletti», oltre a monografie, in proprio o in coedizione. Più recentemente sono stati realizzati video e Cd Rom. È presente in Internet nel sito: *http://www.fondazione-micheletti.quipo.it*

Dagli inizi degli anni Novanta la Fondazione ha promosso la realizzazione di un grande Museo dell'industria e del lavoro, con sede centrale a Brescia e proiezioni nel territorio (tra cui il Museo dell'energia e l'Ecomuseo della Valle Camonica, il Museo del ferro in località S. Bartolomeo. Nell'ambito di tale progetto sono stati recuperati numerosi archivi aziendali e privati, ricchi di materiali documentari – anche filmici – riguardanti la storia dell'industria e del lavoro.

La Fondazione Luigi Micheletti rende liberamente consultabile una biblioteca di 50.000 volumi circa, specializzata sulla storia contemporanea, con particolare riguardo alla storia politica ed economica. È possibile effettuare la ricerca tramite computer per autori, titoli e sezioni (tra queste:

* Collaboratore della Fondazione Micheletti

Prima e Seconda guerra mondiale, archeologia industriale, storia locale, economia). L'emeroteca consta di 9.000 testate tra periodici chiusi e correnti. Il programma informatico realizzato dalla stessa Fondazione consente molteplici possibilità di ricerca per titoli, soggetti, località, estremi cronologici, e così via. È segnalata, inoltre, la consistenza numerica di ogni raccolta posseduta. L'archivio della Fondazione, che comprende circa un migliaio di buste, è cresciuto con una modalità di acquisizione di materiali dal carattere "irregolare", di difficile omologazione; è articolato, a seconda dei casi, per fonti di provenienza, per enti di produzione o per tipo di documento. Si tratta in massima parte di documentazione prodotta, nei vari ambiti, da soggetti e istituzioni come i partiti politici, i movimenti sindacali, le associazioni imprenditoriali, le aziende.

I manifesti, intesi come "documento storico", costituiscono un settore significativo della documentazione. Il fondo manifesti conta oggi oltre 6.000 unità, che coprono un arco cronologico che va dai primi anni del secolo sino ai nostri giorni. La suddivisione della documentazione in una griglia di circa 180 voci, fra enti produttori o soggetti tematici, permette di accostare questi documenti alle altre tipologie presenti negli archivi e alla loro soggettazione sistematica, rendendo possibile un uso integrato delle diverse fonti storiche. Di particolare interesse la collezione dei manifesti del cinema, sviluppatasi con l'acquisizione dei fondi cinematografici, che raccoglie circa 800 pezzi.

La sezione iconografica raccoglie anche materiale similare quali tessere, cartoline illustrate, volantini e ripiegati di propaganda politica; le due guerre mondiali e i partiti politici sono il corpo documentario portante di questa sezione, che comprende diverse migliaia di pezzi. La fototeca è stata organizzata in modo da fornire rapidamente le informazioni relative alla sua consistenza, formazione e fruibilità. La suddivisione in fondi tematici e l'organizzazione delle immagini ne fanno un archivio fotografico facilmente consultabile e utilizzabile. Conserva attualmente 36.500 immagini.

L'archivio sonoro custodisce circa 1.000 pezzi tra bobine, cassette audio e dischi. Notevole la sezione delle testimonianze orali di vari personaggi della storia bresciana, la raccolta delle registrazioni degli eventi e delle manifestazioni organizzate dalla stessa Fondazione, comprese quelle dedicate ai temi della storia d'impresa e dell'archeologia industriale.

Gli audiovisivi

La cineteca, comprendente circa 5.000 pizze cinematografiche, prevalentemente pellicole nel formato 35 mm, è costituita da diverse collezioni in buona parte ancora da riordinare e inventariare. Si segnalano alcune collezioni di particolare importanza per la storia dell'industria cinematografica italiana, con specifico riferimento al mondo del lavoro e della produzione industriale.

Un migliaio di pizze cinematografiche provenienti dal Cinestabilimento milanese dei F.lli Donato sono di notevole significato, anche in relazione ai materiali documentari e bibliografici aziendali: le pellicole, in fase di riordino, variano dai film muti dei primi del Novecento a documentari industriali, cinegiornali, pubblicità e diverse lavorazioni sino agli anni Sessanta.

Nella collezione Donato sono numerosi i filmati industriali delle maggiori aziende italiane, dalla Edison alla Shell Italia alla Borsalino. Pregevoli alcuni documentari delle Ferrovie italiane, datati 1947, e la serie dedicata all'alluminio risalente agli anni Cinquanta.

Centinaia sono i brani di film pubblicitari e di documenti visivi mai utilizzati per il film definitivo, con numerose aziende italiane presenti, cui si aggiungono i brani relativi a mostre, fiere o istituzioni (citiamo, a solo titolo esemplificativo, i filmati sulla Fiera di Milano del 1946, sulla Fiera di Bologna del 1952, sull'Ospedale di Venezia degli anni Cinquanta)[1].

Preziosi i film della propaganda nazista dei primi anni Quaranta, fra parate oceaniche, preparazione della gioventù hitleriana, inserti di cerimonie con le massime autorità del Reich, e quelli del fascismo: rammentiamo, fra gli altri, i documenti che mostrano il Duce a Piazza Venezia, con Guglielmo Marconi nel 1926, o in visita a Torino nel 1932.

Di particolare interesse i brani filmici di Luca Comerio, girati durante la Prima guerra mondiale e durante la liberazione di Trieste nell'autunno del 1918, i lunghi documentari dedicati all'Africa (alcuni datati 1910), all'India (1920), a città e regioni europee (Olanda, Vienna, Slesia, Mare del Nord, un Primo maggio a Mosca), ad una eruzione dell'Etna del 1910 circa.

Circa 3.500 pizze provengono dalla produzione della Gamma Film di Roberto Gavioli, azienda milanese leader a livello europeo nel campo della produzione di cartoni animati sino agli anni Settanta. Da segnalare, all'interno di questa collezione, gli oltre duemila caroselli realizzati dalla Gamma Film (sia a cartoni animati che dal vivo) fra il 1957 ed il 1977 (con dettagliato elenco delle aziende committenti e dei personaggi), alcuni lungometraggi animati e numerosi documentari e film industriali, realizzati negli anni Settanta e Ottanta dalla Gamma Film in occasione di convention e presentazioni di nuovi prodotti per marche industriali quali Fiat, Enichem, Bayern, Atm, Alfa Romeo, Worwerk, Ibm.

Per entrambe le collezioni da notare la presenza, nelle apposite sezioni, dei materiali e delle macchine utilizzate per la produzione filmica: disegni, appunti, rodovetri, rassegne stampa, sino alla collezione di opuscoli e manuali d'uso delle ditte fornitrici delle macchine stesse, che permettono di studiare con varietà e disponibilità di fonti la storia della produzione aziendale dei due cinestabilimenti.

Primo risultato parziale dello studio delle collezioni citate, sono i vo-

lumi di B. Micheletti e D. Mor (a cura di), *La macchina e il cinema. Tecnologia cinematografica e storia dell'industria*, Brescia, 1995 e il volume di M. Zane, *Scatola a sorpresa. La Gamma Film di Roberto Gavioli e la comunicazione audiovisiva in Italia da Carosello ad oggi*, Milano, Jaka Book, 1998.

Un altro fondo è costituito da circa 350 pizze cinematografiche provenienti dall'archivio della società milanese Cine Executive Tv di Remo Grisanti, operatore cinematografico negli anni Cinquanta e Sessanta e successivamente contitolare della società. Si tratta in massima parte di documentari industriali: in alcuni casi è presente anche il negativo o la copia lavoro, in altri si tratta unicamente del montato o del "girato" complessivo prima della selezione. Le pellicole documentano l'attività e i lavori eseguiti negli anni Settanta per conto dall'Aeritalia/Alenia, Alemagna/Motta, Coca-Cola, Fiat, e altri.

Da segnalare, per la cineteca, anche la collezione della Regione Lombardia, comprendente una settantina di titoli prodotti dall'Ente relativi alla storia del lavoro e della vita sociale della zona lombarda.

La videoteca si compone di circa 500 cassette video per circa 800 ore di registrazione: fra le serie presenti, si segnala la collezione della Regione Lombardia, che comprende diverse decine di video a carattere didattico e informativo, incentrati sulla storia della società e dell'economia lombarda, prodotti negli ultimi dieci anni.

Un'ulteriore parte della videoteca è formata dalla raccolta di video documentanti l'attività scientifica della Fondazione e dai video prodotti da Enti o associazioni locali, sempre nell'ambito della storia e dell'economia lombarda.

Note

1 [N.d.r.: è degno di nota il fatto che la tipologia di materiali audiovisivi, cui si fa riferimento nel testo, sia ricorrente nelle collezioni di archivi audiovisivi e cineteche. L'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico li cataloga come "film non finiti".]

The National Co-operative Film Archive
(L'Archivio cinematografico nazionale delle cooperative)

Alan Burton

Premessa

Avviato dall'Unione delle cooperative nel 1992, il *Progetto per la conservazione dei film del movimento cooperativo* si è assunto il compito di individuare, identificare e conservare tutto il materiale cinematografico commissionato da e prodotto per cooperative nel Regno Unito, di studiarne l'importanza storica e di renderne alcuni esempi accessibili in videocassetta per la divulgazione. Tutte le copie originali vengono depositate per la conservazione presso i settori archivistici audiovisivi autorizzati di una rete di archivi nazionali e regionali finanziati dallo Stato, da autorità locali e da privati, mentre il Dipartimento educazione dell'Unione delle cooperative ne mantiene un registro centrale.

Il cinema del movimento del lavoro in Gran Bretagna

Lo sviluppo in Gran Bretagna di un movimento cinematografico laburista vivace e ben caratterizzato nel periodo compreso fra le due guerre è ormai riconosciuto[1]. Non è stato tuttavia altrettanto ampiamente riconosciuto che il Movimento cooperativo fu attivo nella cinematografia allo scopo di promuovere i propri ideali ed un cambiamento sociale. La creazione dell'Archivio cinematografico nazionale delle cooperative (NCFA, National Co-operative Film Archive) ha costituito una forte risposta alla sottovalutazione del contributo delle cooperative al cinema laburista e ha rivelato che le cooperative britanniche furono fra le prime organizzazioni di lavoratori al mondo ad utilizzare il cinema come mezzo di propaganda e di pubblicità.

La prima proiezione di un film prodotto da una cooperativa di cui si abbia testimonianza risale al 1897 ed ebbe luogo nei pressi di Manchester, nel nord-ovest dell'Inghilterra. Altre proiezioni furono ben presto organizzate da cooperative in tutta l'Inghilterra e la Scozia. Intorno al 1900, la "Co-operative Wholesale Society" (CWS – Società cooperativa dell'ingrosso), che era l'organizzazione federale centrale e la principale società di produzione del movimento, cominciò a filmare le sue fabbriche e luoghi di lavoro. Queste brevi pellicole divennero il piatto forte delle proiezioni cinematografiche organizzate dalle cooperative al dettaglio locali, grazie alle quali i soci venivano a conoscenza dell'estensione e delle

ramificazioni del movimento nazionale. Il cinema contribuì così a formare soci consapevoli, più idonei alla partecipazione democratica. Questi film erano utili anche per reclutare nuovi soci, convincendoli della vitalità e del valore etico del sistema cooperativo.

Nei decenni successivi, quello cinematografico fu un importante mezzo di documentazione e di espressione delle esigenze culturali, educative e commerciali del movimento cooperativo: oggi questi film offrono una visuale di valore inestimabile sui notevoli conseguimenti della cooperazione nel XX secolo.

La raccolta nazionale di film del movimento cooperativo

L'Archivio cinematografico nazionale delle cooperative ha individuato pellicole ancora esistenti prodotte fra il 1909 ed il 1980; dopo tale periodo, infatti, i materiali audiovisivi cominciarono ad essere registrati su videocassetta. La raccolta ospita quasi 400 titoli; ne sono stati identificati altri cento di cui non è stata ancora individuata l'ubicazione. Questo *corpus* è molto più grande di quelli prodotti dagli altri rami del movimento cinematografico dei lavoratori nel periodo fra le due guerre e copre un arco di tempo notevolmente più ampio. I film descrivono in dettaglio l'ampio spettro delle attività del movimento cooperativo. Quello più antico, *Wishaw Co-operative Society Gala Day* («Giornata di gala della Cooperativa Wishaw»), del 1909, mostra una fila di bambini, figli di soci della cooperativa, che si appresta a partire per una gita a spese della locale Società cooperativa scozzese. Molte pellicole successive documentarono parate, sfilate, galà, fiere e viaggi, che rappresentavano espressioni ed attività culturali importanti per le cooperative locali e costituivano un importante elemento propagandistico.

Un gruppo ben definito di film è di natura chiaramente politica e conferma la collaborazione del Movimento cooperativo con il più ampio Movimento dei lavoratori. I titoli più significativi vennero girati sotto l'egida dell'Associazione cinematografica dei lavoratori (WFA, Workers' Film Association), costituita nel 1938 dal Movimento cooperativo in collaborazione con i sindacati ed il Partito laburista. *Advance Democracy* (1938), di R. Bond, e *The Voice of the People* (1939), di F. Sainsbury, con la loro resistenza al fascismo, alla disoccupazione ed alla povertà erano classiche espressioni degli ideali del Fronte popolare negli ultimi anni Trenta. Durante la Seconda guerra mondiale, il Movimento cooperativo fu praticamente l'unico, in seno al movimento cinematografico dei lavoratori britannici, a mantenere attiva la sua propaganda cinematografica, producendo diversi film ideologici che promuovevano gli obiettivi sociali della "guerra del popolo": *Two Good Fairies* (1943), di G. Burger, che sosteneva le leggi sociali proposte nel "Rapporto Beveridge" e che sarebbero poi diventate la base dello stato assistenziale britannico del dopo-

guerra, e *Song of the People* (1945), di M. Munden, un film radicale nel contenuto e nella forma, che dava una panoramica storica della lotta dei lavoratori in Gran Bretagna, e proponeva la costituzione di una società più democratica ed egalitaria alla fine della guerra.

Uno dei lotti più consistenti di film della raccolta documenta le attività commerciali del movimento e ha dunque come soggetto il lavoro e i lavoratori nelle fabbriche, nei magazzini e nei negozi gestiti dalle cooperative. Nel 1938, la CWS gestiva circa 200 fabbriche ed officine, producendo beni per un valore di 47 milioni di sterline l'anno. Nel 1935, la Wholesale Society da sola impiegava 49.182 persone, mentre, secondo la stima di uno storico, già nel 1914 il movimento nazionale dava lavoro a 150.000 persone. Le esperienze e le condizioni di questi lavoratori privilegiati sono documentate in molti film dell'epoca; il più antico di quelli sopravvissuti, *The Evolution of Modern Bakery,* fu prodotto per la Società dell'Arsenale reale di Londra e risale al 1920.

I primi film industriali girati per la CWS comparvero alla fine dell'Ottocento, ma quelli ancora esistenti risalgono soltanto agli ultimi anni Venti: si tratta di una serie di soggetti narrativi contenenti lunghe sequenze documentarie sulle fabbriche delle cooperative. Le pellicole illustrano in dettaglio la produzione di merci a larga diffusione recanti il marchio delle cooperative e terminano rammentando al pubblico che gli utili ritornano ai clienti sotto forma di dividendi. È importante ricordare che in Gran Bretagna il Movimento cooperativo è orientato ai consumatori e che i suoi dipendenti, pur godendo in pieno di protezione e diritti sindacali, non partecipavano in quanto tali agli utili, come avviene invece nelle cooperative di lavoro. Tutti i dividendi venivano incanalati tramite l'acquisto, ed era in veste di consumatori che i dipendenti potevano godere alla pari dei benefici della cooperazione. Questa serie di film, prodotta con notevole spesa e proiettata in sale cinematografiche commerciali, iniziò con *The Magic Basket* (1928), una specie di compilation con riprese di una fabbrica di biscotti, di un saponificio e di un negozio cooperativo. I numerosi film successivi si occuparono di singole linee di prodotti: fra gli altri, *Bubbles* (1928) di sapone, *The Cup That Cheers* (1928) di tè, *A Matter of Form* (1929) di corsetti e *The Bright Side of Things* (1930) di prodotti per lucidare. La CWS istituì infine la propria unità cinematografica nel 1940, continuando a girare film su prodotti e industria fino a circa la metà degli anni Sessanta, occupandosi dell'ampia gamma delle sue attività manifatturiere ed agricole. Un titolo in particolare, *Work and Play* (1930) illustra le attività ricreative e assistenziali fornite ai dipendenti della CWS, in un tempo in cui i lavoratori non erano tutelati dallo Stato.

Risalgono sempre agli anni Venti alcuni film che documentano i processi industriali della "Scottish Co-operative Wholesale Society"

(SCWS), in particolare due pellicole che illustrano la fabbricazione della margarina, *How Bluebell Margarine is Made* (ca. 1927) e *How Guild Margarine is Made* (ca. 1928), ed un altro film senza titolo che documenta la fabbricazione di sapone e candele presso il saponificio di Grangemouth. Il movimento si era messo a produrre sapone in proprio, a causa dell'ostilità dei fabbricanti privati e, allo scoppio di nuove ostilità nel 1906, lo stabilimento di Grangemouth fu in prima linea nella resistenza al "Trust del sapone". L'Archivio cinematografico nazionale delle cooperative conserva numerose pellicole della SCWS, che negli anni Cinquanta fu particolarmente attiva nel filmare le sue fabbriche e i suoi negozi e a fornire quindi una documentazione vitale del suo importante lavoro.

Anche molte cooperative al dettaglio locali commissionarono film che illustravano le loro attività di produzione e distribuzione. La produzione del pane era un servizio di base fornito dalle cooperative: poco dopo il film realizzato per la Società dell'Arsenale reale nel 1920 venne girato un documentario sul "forno modello" della cooperativa industriale distrettuale di Burslem (1921). L'Archivio possiede svariate pellicole sui forni e le latterie sociali, due settori di attività fondamentali per il movimento cooperativo, che alla fine degli anni Trenta detenevano il 20% del mercato nazionale. Il soggetto più antico relativo alle latterie, *Seeing is Believing*, proviene da Birmingham e risale al 1929: mostra uno stabilimento che trattava 100.000 galloni (454.000 litri) di latte alla settimana. Un'interessante panoramica generale delle attività commerciali di una cooperativa locale è sopravvissuta in un film senza titolo risalente al 1922, prodotto per la Società dell'Arsenale reale. Scopo del film era far conoscere ai soci la portata delle loro attività e della cooperativa stessa, mostrando la routine del settore opere, della falegnameria, delle sartorie e delle officine meccaniche, nonché le varie attività culturali promosse dalla cooperativa, come le gite offerte ai dipendenti.

Nei primi anni Trenta, l'attività di filmare le sedi e le iniziative produttive, commerciali e culturali delle cooperative locali aumentò grazie alla comparsa della più economica pellicola da 16 mm. Esistono ancora importanti raccolte di questi film provenienti dalla "Portsea Island Mutual Co-operative Society" (PIMCO), al largo della costa meridionale dell'Inghilterra, e dalla Cooperativa "Long Eaton" nelle Midlands. *Behind the Scenes* (1935), ad esempio, documenta le varie attività commerciali della PIMCO: il settore macelleria, il magazzino delle derrate alimentari, i laboratori per l'arredamento, il settore opere, il deposito di carbone, le officine meccaniche e la latteria. Vengono ripresi anche i colletti bianchi: il comitato di gestione e gli uffici dell'amministrazione. Per quanto riguarda le pellicole prodotte dalla Long Eaton, i titoli si spiegano da soli: *Co-operative Milk* («Latte di cooperativa», 1934), *The Bread*

Film («Il film del pane», 1935) e *Building the Long Eaton Co-operative Emporium* («La costruzione dell'emporio della cooperativa di Long Eaton», 1935), tanto per citarne alcuni.

La descrizione più ampia delle attività commerciali di una società cooperativa autonoma è forse quella presentata in *Progress* (1942), che documenta l'impresa cooperativa nella cittadina di Coalville. Il film mostra in dettaglio i vari settori della vendita al minuto, il macello, il forno, la latteria, il garage, il magazzino e gli uffici amministrativi della cooperativa, e contiene anche interessanti riprese del pagamento dei dividendi, ovvero la periodica distribuzione degli utili ai soci-clienti, quella regola di vita del sistema cooperativo dei consumatori che lo pone in netto contrasto con il capitalismo.

L'Archivio cinematografico nazionale delle cooperative custodisce una raccolta unica di film relativi al mondo del lavoro, che documentano le aspirazioni e gli sforzi di milioni di lavoratori nell'unire le loro risorse per conseguire una forza collettiva e organizzare i propri consumi indipendentemente dalla cornice di sfruttamento del capitalismo. In Gran Bretagna venne edificato un movimento assai rilevante, che fu a sua volta parte di un grande Movimento cooperativo internazionale attivo in tutti i continenti. I documenti mostrano che molte cooperative di altri paesi utilizzavano il mezzo cinematografico a fini propagandistici, ma si sa ben poco di questo lavoro. È importante che si compiano ricerche negli archivi cinematografici nazionali al fine di individuare i film cooperativi ancora esistenti e costruire una documentazione storica completa analoga a quella britannica. La cooperazione come forma etica di distribuzione può contribuire in maniera vitale alla società odierna, e i conseguimenti documentati nei film storici del movimento sono un'ispirazione per chiunque desideri aiutare ad edificare un futuro più democratico ed egalitario.

(traduzione di Judith Green)

Note

1 Si vedano B. HOGENKAMP, *Deadly Parallels. Film and the Left in Britain, 1929-39*, London, Lawrence and Wishart, 1986; S. G. JONES, *The British Labour Movement and Film, 1918-1939*, London, RKP, 1987.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

a cura di Eliana Bouchard

Buona parte delle pubblicazioni elencate in questa bibliografia fanno parte del catalogo della biblioteca dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico. Si raccolgono qui i titoli più significativi sul tema, senza tuttavia entrare in approfondimenti settoriali che potrebbero evidenziare delle lacune nelle singole sezioni. Non compaiono ad esempio né le biografie di quei registi (con relative sceneggiature) che hanno rappresentato il tema del lavoro, né le pubblicazioni specifiche di importanti fondi industriali, né gli spogli mirati delle riviste elencate più avanti. Si tratta quindi di una prima bibliografia, esempio di un lavoro "in progress", di più lungo respiro, che non si limiterà ad elencare titoli solo in lingua italiana.

Monografie

AAMOD, *Terni, la fabbrica e la memoria*, a cura di LAURA ARDUINI, MAURO MORBIDELLI e OLIVIA SANTOVETTI, Roma, Aamod, 1994.

AAMOD (a cura di), *La sortie des usines*, Roma, Ediesse, 1995.

AAMOD (a cura di), *Annali dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico - A proposito del film documentario*, I, Roma, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, 1998.

AAMOD, *Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Atti del convegno internazionale di Roma, 20-21 novembre 1998*, a cura di A. MEDICI, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000.

WALTER ALBERTI (a cura di), *Il film industriale*, Milano, Croci, 1962.

WALTER ALBERTI e CLAUDIO BERTIERI, *In viaggio con l'acciaio*, Genova, Italsider, 1977.

MINO ARGENTIERI e ANGELO TURCHINI, *Cinema e vita contadina: «Il mondo degli ultimi» di Gian Butturini*, Bari, Dedalo, 1984.

STEFANO BECCASTRINI, ANTONIO MANTI e GIULIO ANDREA TOZZI, *Tra il dire e il fare. Materiali didattici per la formazione del delegato alla prevenzione*, Genova, Regione Liguria, 1991.

Cinema e industria, ricerche e testimonianze sul film industriale, Milano, Franco Angeli, 1971.

Cinema industriale e società italiana. Analisi di un triennio e prospettive per uno sviluppo, con un'introduzione di ERMANNO OLMI, Milano, Franco Angeli, 1972.

GIAN PAOLO BERNAGOZZI, *Il cinema allo specchio, appunti per una storia del documentario,* Bologna, Pàtron, 1985.

GIAN PAOLO BERNAGOZZI, *Il cinema corto,* Firenze, La casa Usher, 1979.

ALDO BERNARDINI, *Industrializzazione e classi sociali nel primo cinema italiano*, Roma, Risorgimento, 1981.

PINO BERTELLI, *Cinema e anarchia nell'età della falsificazione e del conformismo sociale,* Ragusa, La fiaccola, 1991.

CLAUDIO BERTIERI (a cura di), *L'acciaio protagonista del nostro tempo*, Genova, Italsider, 1965.

PAOLO BERTETTO, *Cinema fabbrica avanguardia*, Padova, Marsilio, 1975.

GIULIANA BRUNO e MARIA NADOTTI, *Rovine con vista: alla ricerca del cinema perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga, 1995.

CARLO CAROTTI, *Alla ricerca del paradiso: l'operaio nel cinema italiano 1945-1990*, Genova, Graphos, 1992.

BRUNO CARTOSIO (a cura di), *Tute e technicolor: operai e cinema in America*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Cipputi communication. Immagini, forme, voci per i lavoratori, a cura di LUIGI GANAPINI e GIOVANNA GINEX, Milano, Mazzotta, 1997.

La città del cinema. Produzione e lavoro nel cinema italiano 1930-1970, a cura di MASSIMILIANO FASOLI, GIANCARLO GUASTINI, BRUNO RESTUCCIA, VITTORIO RIVOSECCHI, Roma, Napoleone, 1979.

CODIS italiana (a cura di), *Il cinema e il suo pubblico. Indagine statistica e motivazionale sulla validità pubblicitaria del mezzo cinematografico,* Milano-Torino, Opus-Sipra, 1962.

I compagni di Mario Monicelli. Appunti per i delegati al 35° congresso nazionale del Psi, redatti a cura di LUCIANO VACCARI, Roma, La tipografica, 1963.

ENRICO CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari, De Donato, 1977.

ROBERTO ESCOBAR e VITTORIO GIACCI, *Il cinema popolare. Francia 1934-1937*, Roma, Bulzoni, 1990.

ADELIO FERRERO, GIOVANNA GRIGNAFFINI e LEONARDO QUARESIMA, *Il cinema italiano degli anni '60*, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977.

FRANCO FORTINI, *Tre testi per film*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963.

ETTORE GHEZZI, *Il tecnofilm,* Milano, Mursia, 1977.

In ore Tiberis. Esperienze memorie storie, Roma, Cooperativa ricerca sul territorio, 1992.

ITALO MOSCATI (a cura di), *1967. Tuoni prima di maggio. Cinema e documenti degli anni che prepararono la contestazione*, Venezia, Marsilio, 1997.

ROBERTO NEPOTI, *Storia del documentario,* Bologna, Pàtron Editore, 1988.

RENATO PARASCANDOLO e GIANNA LANDUCCI, *Il sistema dell'informazione e il mercato dell'editoria multimediale,* Roma, Ministero dei beni culturali – Rai, 1998.

GIOVANNI SCARFÒ, *Cinema e mezzogiorno*, Cosenza, Periferia, 1999.

PAUL SCHEURMEIER, *Fotografie e ricerca sul lavoro contadino in Italia*, Milano, Longanesi, 1981.

GIORGIO TABANELLI, *Ermanno Olmi, nascita del documentario poetico,* Roma, Bulzoni, 1987.

UNAC, *Il cinema e il mondo del lavoro*, Roma, Unac, 1968.

MARIO VERDONE, *Cinema del lavoro*, Roma, Realtà, 1962.

Saggi apparsi in riviste e in volumi collettanei

WALTER ALBERTI, *Il documentario come contributo all'evoluzione sociale*, in «Primi piani», 7-8, 1963, pp. 30-33.

WALTER ALBERTI, *Il film industriale e d'affari*, in «Primi piani», 2, 1962, pag. 36.

LEONARDO ALGARDI, *L'altro volto del cinema*, in «Cinematografie specializzate», Ottobre 1963, pp. 4-5.

ELENA BANFI, *Il documentario*, in «Comunicazioni sociali», 1-2, gennaio-giugno 1991, pp. 35-61.

GIAN PAOLO BERNAGOZZI, *Il personaggio "uomo" nel film industriale*, in «Primi piani», 5-8, 1964, pp. 8-11.

CLAUDIO BERTIERI, *Il cinema del lavoro: Ilva, Cornigliano, Italsider. La tradizione del film industriale*, in *Genova in celluloide*, Comune di Genova, 1985.

LIBERO BIZZARRI, *Miti e realtà del documentario*, in «Film selezione», 19-20, settembre-dicembre, 1963, pp. 27-32.

CASCIOLI GIAN FRANCO, *Cinema industriale e relazioni pubbliche*, in COMUNE DI MONZA, Associazione industriali di Monza e Brianza, Unione artigiani di Monza e Brianza, *IV festival del documentario industriale e artigiano,* Milano, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1960, pp. 75-79.

ENRICO CORNEO, *La sezione cinema Edisonvolta. Appunti di memoria*, in *Ermanno Olmi, dal cinema industriale al cinema d'autore,* Milano, Obraz Cinestudio e Montedison, 1984.

COSTANZO COSTANTINI, *Considerazioni sul cinema industriale*, in «Cinema e industria», 3, giugno-luglio, 1988, pp. 10-14.

ROBERTO CRISPINO, *Il film industriale diventa spettacolo*, in «Rivista del cinematografo», 7, 1964, pp. 346-347.

ROBERTO CRISPINO, *Il mondo del lavoro visto dalla cinepresa*, in «Rivista del cinematografo», 6-7, 1963, pp. 251-253.

MARIO DAMICELLI, *Appunti su cinema e industria*, in COMUNE DI MONZA, Associazione industriali di Monza e Brianza, Unione artigiani di Monza e Brianza, *IV festival del documentario industriale e artigiano,* Milano, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1960, pp. 59-60.

FILIPPO M. DE SANCTIS, *La realtà nel documentario*, in «Film selezione», 18, 1963, pp. 33-45.

GRUPPO CINEMA MONTECATINI, *Un decennio di attività del Gruppo cinema Montecatini*, in «Primi piani», 7-8, 1963, pp. 23-25.

GRUPPO CINEMA MONTECATINI-EDISON, *Quindici anni di feconda attività del gruppo cinema Montecatini-Edison*, in «Primi piani», 1-2, 1967, pp. 18-19.

ERNESTO G. LAURA, *Anche fra i film industriali i film d'autore*, in «Bianco e nero», 6, 1963, pp. 75-79.

ERNESTO G. LAURA, *Maturità del film industriale italiano*, in «Bianco e nero», 6, 1964, pp. 71-77.

ERNESTO G. LAURA, *Va assumendo una fisionomia il film industriale italiano*, in «Bianco e nero», 6, 1966, pp. 72-75.

FRANCESCO LOMBARDO e MAURO ZACCARIA, *Le origini del cinema industriale a Genova: l'Ansaldo e il progetto Prometeo* in *Genova in celluloide*, Comune di Genova, 1985.

EVELINA TARRONI, *Note critiche per una storia del documentarismo italiano*, in «Lo spettacolo», 1, 1974, pp. 29-45.

GIULIO ANDREA TOZZI, *Fattori di rischio e condizioni di salute nel lavoro della pesca*, in «Archivio di scienze del lavoro», IX, 3, 1993, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993.

WILLIAM URICCHIO, *Il patrimonio rappresentativo dei documentari*, in «Bianco e nero», 4, 1988, pp. 57-78.

MARIO VERDONE, *Il documentario*, in «Bianco e nero», 2, 1953, pp. 3-18.

MARIO VERDONE, *Del documentario tecnico industriale o tecnofilm*, in «Bianco e nero», 3, 1962, pp. 43-46.

MANLIO VILLARE, *Nascono a Milano i migliori film sul lavoro*, in «Colloqui», 83, 1961, pp. 12-15.

Numeri monografici di riviste

Cinema Industriale '75, numero unico di «Gala International», Milano, 1975.

Cinema Industriale '76, numero unico di «Gala International», Milano, 1976.

Esperienze di cinema militante 1968-1972 a cura di FALIERO ROSATI, studi monografici di «Bianco e Nero», Roma, 1973.

Cataloghi, repertori, rassegne, convegni

Ambiente di lavoro: prevenzione e informazione, mostra convegno, Genova 5/7 giugno 1986, a cura di C. CALABRESI, R. CARCASSI, P. ORESTE, G. A. TOZZI, Genova, Offset Ata, 1988.

LAURA ARDUINI (a cura di), *Guida agli archivi audiovisivi in Italia*, Roma, Aamod-Map Tv, 1995.

ASSOCIAZIONE STRANAMORE (a cura di), *Bulloni & tute: cinema e lavoro*, Cinema Rosebud, gennaio-marzo 1994, Reggio Emilia, Assessorato beni, attività e istituzioni culturali - Ufficio cinema, 1994.

Audiovisivi e contratti di lavoro, catalogo, Roma, Cnel, 1993.

Avanguardia realismo populismo nel cinema francese degli anni Trenta, catalogo critico a cura di PATRIZIA DOGLIANI, GIOVANNA GRIGNAFFINI, LEONARDO QUARESIMA, in «Cinema: storia e stili / 3», Comune di Modena, 1980.

AAMOD (a cura di), *Modello d'archivio audiovisivo. Atti del seminario del 28 aprile 1981*, Roma, 1981.

Anonimo, *Repertorio del film industriale*, XI edizione, Milano, Angeli, 1973.

DORA BESESTI (a cura di), *Catalogo generale dei film di argomento scientifico, tecnico e d'arte reperibili in Italia,* Roma, Edizioni Ices, 1960.

PAOLO BIOCCA, PAOLO CONTI e SUSANNA LAGORIO, *Catalogo dei sussidi didattici per l'educazione alla salute nei luoghi di lavoro,* Perugina, Sendes, 1986.

CINECLUB ARSENALE (a cura di), *Il cinema e il lavoro*, Firenze, Arsenale, 1989.

Cinefiat, catalogo, Torino, Fiat, 1974.

Cinema e lavoro. Atti del primo convegno organizzato dal Rotary Club di Terni con la collaborazione del Centro dello Spettacolo e della Comunicazione Sociale, Terni, 1973.

Cinema e mondo contadino: due esperienze a confronto: Italia e Francia, a cura di PEPA SPARTI, relazioni di Christian Bosseno… [et al.], Venezia, Marsilio, 1982.

La cineteca Fiat, contributi di VALERIO CASTRONOVO, PAOLO CERI, GIANNI RONDOLINO, Torino, Centro storico Fiat, 1988.

Col ferro e col fuoco: rassegna di film sul lavoro, Pisa, Edizioni del Cerro, 1985.

GÉRALD COLLAS (a cura di), *Cinema europeo, la sfida della realtà*, Firenze, Festival dei Popoli – Coordinamento europeo dei Festival di cinema, 1997.

Collettivo cinema militante. Retrospettiva "Spazio aperto" Torino 1968-1975, a cura di ARMANDO CESTE, STEFANO DELLA CASA, FRANCA MANUELE, GIANFRANCO TORRI, Torino, Exstrastudio, 1984.

COMUNE DI MONZA, Associazione industriali di Monza e Brianza, Unione artigiani di Monza e Brianza, *III festival del documentario industriale e artigiano,* Milano, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1959.

COMUNE DI MONZA, Associazione industriali di Monza e Brianza, Unione artigiani di Monza e Brianza, IV *festival del documentario industriale e artigiano,* Milano, Scuola Tipografica Figli della Provvidenza, 1960.

CONFINDUSTRIA, *Repertorio del film industriale italiano*, Roma, s.n., 1967.

CONFINDUSTRIA, *Albo d'oro delle rassegne nazionali del film industriale,* Roma, s.n., 1960-1968.

CONFINDUSTRIA, *Repertorio del film industriale,* nona edizione, Milano, Franco Angeli, 1973.

CONFINDUSTRIA, *Cinema & industria. Nuovo repertorio del film industriale*, a cura di LUIGI PAPARONI, Roma, Sipi, 1988.

CONFINDUSTRIA, *XXX International Industrial Film and Video Congress*, Roma, 1989, Roma, Sipi, 1989.

Donne e lavoro nelle società tradizionali, IV rassegna internazionale di documentari cinematografici e audiovisivi, Nuoro, 1988.

Educazione sanitaria dei lavoratori. Atti della mostra-convegno su «Formazione dei lavoratori per la prevenzione della patologia da lavoro», Roma, 8-9 novembre 1982, Roma, Il Pensiero scientifico editore, 1982.

Festival del documentario industriale e artigiano, 3, Milano, Croci, 1959.

Festival europeo del film industriale e artigiano, 4, Milano, Croci, 1960.

Film catalogo 1970, Montecatini Edison, Milano, Scotti, 1970.

FILMSELEZIONE '85, *Immagini dell'industria, del lavoro, del terziario,* per il XXVI Festival internazionale di Kobe, Roma, Sipi, 1985.

FILMSELEZIONE '90, *XXXI Rassegna nazionale di cinema e video per l'impresa*, catalogo, Roma, Sipi, 1990.

FILMSELEZIONE '91, *XXXII Rassegna nazionale di cinema e video per l'impresa*, catalogo, Roma, Sipi, 1991.

FILMSELEZIONE '92, *XXXIII Rassegna nazionale di cinema e video per l'impresa*, catalogo, Roma, Sipi, 1992.

FILMSELEZIONE '93, *XXXIV Rassegna nazionale di cinema e video per l'impresa*, catalogo, Roma, Sipi, 1993.

Il film industriale alla verifica degli anni '70. Atti della Tavola rotonda di Ferrara, 1972, a cura della CONFINDUSTRIA, Roma, 1973.

Firma Italia a Caracas, Roma, Edizioni Rpr, 1979.

Firma Italia a Mexico City, Roma, Edizioni Rpr, 1980.

Firma Italia a San Paolo e Rio de Janeiro, Roma, Edizioni Rpr, 1977.

FORMEZ (centro di formazione e studi), *Audiovisivi di interesse agricolo*, catalogo, Napoli, Dick Peerson, 1989.

Guida all'archivio storico centro di documentazione "Bigio Savoldi – Livia Bottardi Milani", a cura di SERGIO ANDREIS e IRMA CANTONI, Brescia, Camera del lavoro territoriale, 1982.

Industria, lavoro, memoria. Le fonti archivistiche dei sindacati dei lavoratori, delle associazioni imprenditoriali e delle imprese in Italia e in Europa. Atti del convegno di Torino, Villa Gualino 7-8 novembre 1994, Torino, Regione Piemonte, 1996.

Italia rurale: documentario dell'agricoltura italiana, Roma, Confederazione fascista dei lavoratori dell'agricoltura, 1937.

GIACOMO MARTINI, *Guida alle Mediateche italiane. Una mappa delle cineteche, delle mediateche e degli archivi audiovisivi italiani*, Ancona, Transeuropa, 1994.

La memoria del sindacato. Guida agli archivi della Cgil a cura di BRUNA COLAROSSI e TERESA CORRIDORI, Roma, Editrice Sindacale Italiana, 1981.

ANNABELLA MISCUGLIO (a cura di), *Il luogo del lavoro, rassegna di documenti audiovisivi*, Triennale di Milano del maggio 1986, Roma, Aamod, 1986.

LUIGI PAPARONI (a cura di), *Nuovo repertorio del film industriale*, Roma, Sipi, 1988.

Per un archivio filmografico del costume laziale. Catalogo di documenti video-filmici conservati in archivi pubblici e privati di Roma, Roma, Regione Lazio, 1992.

Progetto Educational multimediale della Rai. Atti del convegno di Roma, Sala degli Arazzi, 30.10.1996, Roma, Rai, 1996.

Rassegna della comunicazione audiovisiva di impresa, Roma 11/19 maggio 1987, Roma, Sipi, 1987.

GIUSEPPE RICCI (a cura di), *Il lavoro nel cinema: una filmografia*, Cineteca del Comune di Rimini, 1997.

GIULIO ANDREA TOZZI (a cura di), *Rassegna di materiali audiovisivi sugli ambienti di lavoro,* edizioni Snop, 1987.

Ricerche, progetti, tesi di laurea

AAMOD, *Audiovisivi di fonte industriale sul lavoro industriale*, ricerca realizzata per il Cnel, Roma, 1988.

Audiovisivi di fonte sindacale sul lavoro industriale, ricerca a cura dell'Aamod per il Cnel, Roma, 1989.

L'audiovisivo del 2000 e le professionalità emergenti: indagini sul fabbisogno di formazione delle imprese del settore, Milano, Franco Angeli, 1999.

SABRINA BARACETTI, «*Gli ultimi*». *Storia di un film sul Friuli contadino*, tesi di laurea in Storia del cinema, Trieste, Università degli Studi, 1994.

Dall'immagine della fabbrica alla fabbrica dell'immagine. Terni Videocentro, Comune di Terni, 1991.

ANNA GRISENDI, *Il film industriale "d'autore" in Italia negli anni '50 e '60*, tesi di laurea, Università degli Studi di Bologna, 1998.

Immaginare la salute: strategie e metodi per la costruzione di una mediateca sull'igiene e la sicurezza negli ambienti di lavoro, a cura della Regione Liguria, Assessorato alla Sanità, Genova, Sogep, 1990.

Immaginare la salute 2. Ricerca coordinata da Giovanni Cesareo, Genova, Centro informazione e documentazione per la prevenzione negli ambienti di lavoro e di vita, 1991.

Mediaterraneo. Progetti multimediali e politiche industriali per un nuovo sviluppo dal sud dell'Europa, Roma, Cominform, 1997.

Piano d'azione Mediateca 2000. Per un'infrastruttura della conoscenza, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali – Rai, 1998.

Progetto di fattibilità. Videocentro per la comunicazione d'Impresa, a cura del Cresme, con Ecosfera, Nord Sud Progetti Overseas Services, Serico, Comune di Terni, 1990.

Progetto per un Polo per le Tecnologie Multimediali Avanzate, Firenze, Regione Toscana - Dipartimento istruzione e cultura, 1993.

Riviste

«Cineforum», quaderno mensile della Fic, Bergamo (1961-).

«Cinema nuovo», bimestrale diretto da Guido Aristarco, Bari, Dedalo, (1952-1996).

«Cinemasessanta», bimestrale diretto da Mino Argentieri, Roma (1960-).

«Cinema & Industria», bimestrale, Roma, Edizioni Studio Prisco, (1987-1988).

«Film Special», bimestrale, Milano, Editrice l'Ufficio Moderno, (1967-1973).

«Filmcritica», rivista mensile, Roma, (1954-).

«Filmindustriale», bimestrale, Roma, Edizioni Narciso Parini, (1963-1964).

«Ombre rosse», rivista trimestrale di cinema, Torino (1967-).